ادبستان



شعر، جهان بینی و شخصیت حافظ (حضرت آیت الله خامنه‌ای) / **با «هنریك ایبسن» از اسطوره تا واقع گرایی**:مارگات نوریس ـ دکتر جلال سخنور) / **سیاست نامه** (خواجه نظام‌الملك طوسی) / **زندگی با غزل** (مشفق کاشانی) / **موجها را باد می آورد** (داود غفارزادگان) / **مطلق گرایی در شخصیت پردازی به واقع نمایی داستان لطمه می‌زند** (لئونارد بیشاب ـ محسن سلیمانی) / **دانش موسیقی مهمتر از خوانندگی یا نوازندگی است** (گفتگو با سیّد نورالدین رضوی سروستانی) / **بهمن گونه، رجبی وار!** (محمود میرزاده) / **نکته‌هایی در نقاشی انتزاعی** (پروفسور فولدز و براون ـ بشیر حمیدی امام) / **آدم بودن چه سخت است** (حسن بنی عامری) / **«هواردزاند» قصه تفاوت عظیم طبقاتی** (وصال روحانی) و...

۴۴
ماهنامه ـ مردادماه ۱۳۷۲
۸۴ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم ـ شمارهٔ هشتم (پیاپی: ۴۴) مردادماه ۱۳۷۲
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol. 4, No. 8, Aug 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

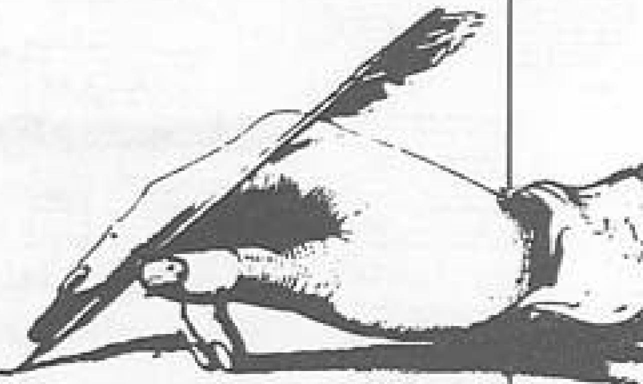
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آرج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



□ روی جلد: طبیعت بی‌جان ـ اثر پابلو پیکاسو (۱۹۰۸)
رنگ روغن روی بوم ۲۵⅝ × ۲۸¾ اینچ
(ر.ک. صفحه ۶۴)
□ داخل جلد: مطالعه در کمپوزیسیون شماره ۲ ـ اثر واسیلی کاندینسکی (۱۹۱۰) رنگ روغن روی بوم ۵۱¾ × ۳۸⅝ اینچ
(ر.ک. صفحه ۶۴)
□ پشت جلد: برج ایفل ـ اثر روبر دلونه (۱۹۱۱) رنگ روغن روی بوم ۳۶¼ × ۴۹½ اینچ (ر.ک. صفحه ۶۴)

بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

□ در معنی کردن ابیات، باید به جنبه‌های دستوری هم توجهٔ کنیم

سردبیر ادبستان: با عرض سلام، به عرض می‌رساند. در ص ۱۳ ادبستان ۳۹ بیتی از حافظ مورد بحث واقع شده که دارای اشکالاتی از این قرار است:

۱ـ برای معنی بیت ازحافظ نامهٔ خرمشاهی نقل قول شده است، البته بدون ذکر جلد و ص و سایر مشخصات. با مراجعه به جلد اول ص ۴۸۳ چاپ چهارم که بیتِ مورد بحث، در آن جا نقل شده، معلوم شد که اتفاقاً آقای خرمشاهی این بیت را معنی نفرموده‌اند و تنها به شرح مفردات و ترکیبات آن پرداخته‌اند. بنابراین معلوم نیست آقای طهماسبی آن نقل قول از جناب خرمشاهی را از کجا ذکر کرده‌اند.

۲ـ معنای بیت نه بدانگونه است که آقای طهماسبی بیان کرده‌اند. این غزل حافظ از جمله غزلهایی است که از نظر معنی و ساخت وحدت و انسجام جالبی دارد و ابیات آن کاملاً به هم پیوسته‌اند. ازهمان بیت اول حافظ از عشق جوانی سخن می گوید که به هنگام پیری به سراغ او آمده است و از خون جگری که به واسطهٔ این عشق می خورد شکایت می کند.

در بیت مقطع حافظ می گوید:

حافظ کسی بود که زلف بتان بازیچهٔ دست او بود و همهٔ آنها رام و مطیع وی بودند، اما در این هنگام پیری و پس از آن همه تجربه‌ها، عشق جوانی به سر او افتاده است که حریفِ طرفه و عجیبی است ورام او نمی شود.

بیت را هم می توان به معنای مجازیِ حمل کرد و عشق جسمانی دانست و هم می‌توان تأویلِ عرفانی کرد و عشق را به محبوب حقیقی اسناد داد. معنای بیت درِ صورت اول همان است که ذکر شد، اما در صورت تأویل مصراع اول اشاره به کثرات دارد (زلف بُتان) و مصراع دوم به عالم وحدت ناظر است. یعنی حافظ پس از سیر و سلوك بسیار و عبور از جهان کثرت که اصطلاح زلف کنایه از آن است، اکنون عاشق حریف طرفه‌ای شده است. یای حریفی یایْ وحدت است که اشاره به محبوبِ واحد وَاَحَد دارد.

بیت مطلع هم برعکس نظر آقای طهماسبی مؤید همینِ معناست: پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد. عیناً همین مفهوم در مصراع آخر مقطع تکرار شده است و اصلاً نمی‌توان آن طرفه حریف را پیری دانست. طرفه حریف همان معشوق حافظ است که هنگامِ پیریِ حافظ دلِ اورا ربوده است. اساساً چگونه می‌توان موی سپید را حریف طرفه دانست و این معنا چه قرینه‌ای دارد؟ بیت را درست بخوانیم. تنها در این صورت است که معنای درست جلوه می کند. امانت‌دار باشیم و به صداقت ادبی پای‌بند بمانیم. مدتی است اشخاص گوناگون نوشته‌های دیگران را با اندکی تصرف و یا عیناً به نام خود در مجلات ادبی به چاپ می‌رسانند که اگر لازم باشد، تمام موارد را با سند کافی ارائه می کنیم. چنین مواردی «سرقت ادبی» نام دارد. آب را گل نکنیم.

۳ـ نوشته‌اند: کش: که او را (ش) ضمیر مفعولی است، همچنان که در دستکشش. اتفاقاً در هیچ کدام از دو مورد «ش» ضمیر مفعولی نیست، بلکه اضافی است: کش اکنون به سرافتاد یعنی اکنون به سرش افتاد. جابه جایی ضمیر صورت گرفته است. ضمیر «ش» بایست بعد از کلمهٔ سر می آمد. در کلمهٔ دستکشش، هم، «ش» ضمیر اضافی است و این بسیار واضح است: یعنی دستکشِ او بود. بازیچهٔ او بود. مگر بود از افعال ربطی نیست؟ و مگر افعال ربطی همه لازم نیستند؟ پس چگونه «ش» می تواند مفعولی باشد؟

بسیار بایسته است که در معنی کردن ابیات به جنبه‌های دستوری هم توجه شود، زیرا بسیار راهگشا خواهد بود. اغلب اشتباهات در معنی کردن ابیات ناشی از عدم توجه به جنبه‌های مختلفِ کلام از یکسو، و بغرنج تلقی کردن ابیات، بخصوص در مورد حافظ، از سوی دیگر، است. همهٔ ابیاتِ حافظ معانی تو در تو ندارد. اما تقریباً در همهٔ آنها ایجاز اعجاز گونه‌ای دیده می شود. حافظ به سادگی کلام توجّه اساسی دارد. مثلاً در همین بیت مورد نظر اگر یك ضمیر (او) به مصراع دوم اضافه کنیم و مرجع ضمیر را هم مصراع اول بیت اول بدانیم، هیچ ابهامی وجود ندارد. اگر حافظ خود این کار را نکرده است، لابد با این فرضِ بوده که خواننده پس از خواندن سه بیت اول در جوّ عاشقانهٔ غزل قرار می گیرد و در می‌یابد که عاشق کیست و معشوق کدام است. بنگرید به سه بیت آغازین:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد
وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد
از راه نظر مرغ دلم گشت هواگیر
ای دیده نگه کن که به دام که درافتاد
دردا که از آن آهوی مشکینِ سیه چشم
چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد

آیا حالا تعجبی دارد و ابهامی هست که حافظ بگوید:

حافظ که سرزلف بتان دستکشش بود
بس طرفه حریفی‌ست کش اکنون به سرافتاد

معنی مصراع دوم: معشوق بسیار حریف طرفه‌ای است که اکنون عشق او به سر حافظ افتاد. والسلام

احمد عزّتی برور ـ قم

■ خوانندهٔ گرامی و صاحبنظر ادبستان، آقای عزّتی برور!

بسیار خوشحال خواهیم شد اگر مصداق ـ و یا مصادیقی ـ از به اصطلاح سرقتهای ادبی را در ادبستان ملاحظه کردید به ما اطلاع دهید تا برای آگاهی سایر خوانندگان، عیناً به چاپ برسد.

□ باز هم دربارهٔ معنی یك بیت حافظ

با سلام برشما متولیان ادب و ادبستان و با امید توفیق روزافزون برای شما و نشریه خوبتان.

مطلبی باعنوان «طرفه حریف» نوشته آقای فرهاد طهماسبی که شرحی است درباره یکی از ابیات حافظ و در ماهنامه اسفند ۷۱ ادبستان به چاپ رسیده است مرا برآن داشت تا این سطور را بنویسم.

حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود
بس طرفه حریفیست کشِ اکنون بسرافتاد

در مقدمه اشاره کنم که به جرأت می‌توان گفت تمامی معانی و شرحهایی که اساتید بزرگوار بر دیوان

حافظ نوشته اند هیچگاه نتوانسته حق مطلب را بیان کند و این شاید به مذاق عده‌ای خوشایند نباشد اما زحمتی است بی‌نتیجهٔ مطلوب و به قول آقای طهماسبی همان تکرار گفته‌های دیگران است. حتی در مواردی نه تنها چیزی برآن نیفزوده اند که از ارزش آن نیز کاسته اند. از باب مثال دکتر زریاب خویی بیت مورد نظر را چنین معنی کرده‌اند: «زلف که همیشه دستکش حافظ بود و برآن دست می‌کشید، اکنون سرکش شد»، که حتی معنی لغوی این بیت نیز نیست.

آقای طهماسبی بارد تمامی معانی که پیشینیان از این بیت نموده‌اند این بیت راچنین معنی می کنند: «حافظ با حریف بسیار عجیبی که هم نشین اوست و هم دشمن و رقیب او (یعنی پیری) سرو کارش افتاده» که دقیقاً عکس این معنا می باشد و بیت آغازین همین غزل نیز برخلاف نظری که آقای طهماسبی از این بیت داشته اند مؤید عکس معنای ایشان می باشد.

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد
وآن راز که در دل بنهفتم به در افتاد

در ضمن برای اشاره به پیری احتیاج به چنین ایهام پیچیده ای آنچنان که ایشان فرموده اند نیست، که خود خواجه در مطلع غزل به طور بسار واضح به پیرانه سری خود اشاره می کند. «و به سرافتاد» نیز به این معناست که این حریف تمام ذهن و افکار و را به خود مشغول ساخته است. اما ایشان فرموده اند که «به سرافتاد میتواند ایهام داشته باشد، چرا که سپیدی موی که روشنترین نماد پیری است بر سر می افتد» که معنایی است بس بعید.

«آب حیات چشیده از قید ایّام نیست، که او بی عمر زنده است و بس».

شما ادبستانیان بهتر می دانید که اگر قرار باشد بر اشعار حافظ شرح نوشت و برهر شرحی نیز نقد نمود و شما هم بی ربطترین طرحهایتان را در کنار آن ترسیم نمایید (همچنانکه در ماهنامه مذکور این کار را کرده اید) برای سالها می توان تمامی صفحات این ماهنامه را به آن اختصاص داد و دست آخر نیز مطلوب حاصل نگردد و حافظ همچنان ناشناخته بماند.

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

شعر حافظ برای هرکس لطف خاص خودرا دارد و روح بزرگ او محرم همه جانها و شعرا و زبان همهٔ دلهای سوخته است. آنچنان که از دیوانش استشاره می کنند و برآن تفأل می‌زنند و حال و مراد خود می جویند. به قول علامه شهید مرتضی مطهری «از یك شخص لاابالی بی بند و بار تا یك عابد عارف شب زنده دار مجاهد دم از دوستی حافظ می زند. واگر در بزم گناه آلودتردامنان دیوان حافظ سوم «شراب» و«رباب» است، در محفل روحانی عارفان دیوان حافظ سوم «قرآن» و «صحیفه» است.»

بدین شعر تر شیرین زشاهنشه عجب دارم
که سرتا پای حافظ را چرا در زر نمی گیرد
پاسدار وظیفه علی جوکار ـ فروردین ۷۲

□ از استادان ادب به نیکی یاد کنیم

با سلام و عرض ارادت خدمت تمامی شما ادبستانیهای خوب و ارجمند. حلول سال نو را به همگی شما عزیزان زحمت کش تبریك و تهنیت عرض می کنم. امیدوارم شاخه‌های ادبستانتان هر روز و هر ماه و هر سال سبزتر و شاداب‌تر باشد. در شمارهٔ ۳۹ ادبستان مطلبی ذیل عنوان **«با بذر دیگران زمین خود کاشتن»** در صفحه ۹ از جناب آقای عباس احسان ـ اهل رفسنجان چاپ فرموده بودید. با اجازهٔ شما، آنچه که به نظرم گفتنی می آید، می نویسم تا اگر صلاح دانستید چاپ کنید.

ایشان لطف فرموده اند و به زبان پارسی اصیل ایرانی ارج نهاده اند و برای نوشتن مطلبشان معلوم می گردد، رنج فراوان برده اند. و نیز جانبداری ایشان از حکیم بزرگ ابوالقاسم فردوسی قابل تحسین و ستایش است. ولی متأسفانه از کنار دو نکتهٔ اساسی به راحتی گذشته اند.

۱ـ فکر می کنم ایشان دربارهٔ استاد مجتبی مینوی شناختی اندك و بسیار کم دارند.

۲ـ نیز عفّت قلم ـ و حرمت اهل قلم را که لازمهٔ نویسندگی است تا حدّی از یاد برده اند.

بنده شاهنامهٔ چاپ مینوی را ندیده ام ولی آثاردیگر او را تا جایی که توانسته ام خوانده ام، و می دانم که مینوی عمر گرانمایهٔ خود را صرف تحقیق و تفحّص دربارهٔ فرهنگ ایران نمود. شاید هم اشتباهاتی در نسخهٔ تصحیح شده به دست ایشان به چشم بخورد، ولی این دلیل نمی شود که برروی تمامی زحمات و تلاشهای استاد خط «بطلان» کشیده شود من هم وقتی نوشتهٔ شما را مطالعه کردم، جداً افسرده شدم. چرا باید استادی که حتی یك لحظه از زندگی خود را بدون کتاب و بحث و بررسی مسائل ادبی و تاریخی ایران زمین نگذرانده، مورد حمله و بی حرمتی قرار گیرد؟ آقای نویسنده می توانستند مطلب خود را به عنوان یك یادآوری و تذکر به محقّقان و خوانندگان بنویسند، نه اینکه به ایشان و امثال ایشان اهانت کنند.

مینوی شخصیتی نیست که چنین بیهوده از زیر قلم ریزبین شما بگذرد، بلکه او شخصیتی است که ایران معاصر کمتر نظیر او را در صفحهٔ روزگار خود دیده است. او شاگرد عباس اقبال آشتیانی (بزرگ مرد تاریخ ایران) و میرزا عبدالعظیم قریب بوده است. «او درخت پربار فرهنگ و ادب فارسی و شاخ پرمیوهٔ صلح و دوستی و مهربانی و گذشت و تسامح و آزاداندیشی بود.»[۱] «او از خاندانی بود که همهٔ قبیلهٔ او عالمان دین بودند در مدت هفتاد و سه سال که بزیست پنجاه و پنج سالش را در راه کسب معارف و علوم اسلامی و ایران و نشر تحقیقات و مطالعاتی که عمیقاً حاصل کرده بود مصروف کرد.»[۲]

دربارهٔ جایگاه علمی و جامعیت مطالعات او می توانید از هر کسی که به هر نحوی با او در ارتباط بوده اند سئوال کنید. آن مرحوم یکی از استادان برجستهٔ دانشگاه تهران بود که از آغاز پیوستن به دانشگاه اوقات خود را نه تنها در کار تدریس مصروف کرد بلکه از طریق تألیف و نشر چند کتاب دو سلسله انتشارات دانشگاه تهران و شرکت در کنگره‌های مهم مربوط به تاریخ و ادب ایران و همچنین انتشار مقالات مفید در مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران هم قدرت علمی و معنوی خود را عرضه کرد و هم موجب بسط علم و دانش در دانشگاه تهران و کسب افتخار برای این دانشگاه گردید. یکی از خدمات برجسته و بسیار با ارزش آن مرحوم مأموریتی بود که با شوق و علاقهٔ وافر از طرف دانشگاه تهران انجام داد. وی برای مطالعهٔ نسخ خطی و عکسبرداری از نسخ مهم به ترکیه رفت و از این طریق برغنای مجموعه میکروفیلمهای کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران افزود و همین مجموعه است که امروز به طور مستمر مورد استفادهٔ اکثر محققان داخلی و خارجی قرار می گیرد. گذشته از این کتابخانهٔ پانزده‌هزار جلدی که از ایشان باقی ماند، امروز مورد استفادهٔ عموم قرار می گیرد. اکنون برای آنکه شناخت بیشتری از استاد مجتبی مینوی حاصل کنید و نیز برای اثبات عرایضم، نظر چند تن از اساتید مجرّب دانشگاهها را در اینجا می آورم.

جناب آقای محمدتقی دانش‌پژوه به نقل از شادروان استادعلی اکبرفیاض خراسانی می نویسد: «از فضیلت استاد مجتبی مینوی همین بس که هرگاه چیزی از وی بپرسی او دست به کتاب می برد و به شما پاسخ می گوید پس او می داند که پاسخ شما در کدام کتاب است، که این خودکار همه کس نیست.»[۳]

آقای دکتر محمدامین ریاحی دربارهٔ شاهنامه و مینوی می نویسد: «ازهمان آغاز تاواپسین دم حیات، لحظه‌ای در کار علمی قرار و آرام نداشت با وجود سابقهٔ بیماری، و منع طبیبان برای جستجوی نسخه‌های قدیم شاهنامه چندین سفر به هند و پاکستان و مصر و آلمان و انگلستان کرد و نسخه‌های فراوانی را از نظر گذرانید.»[۴]

استاد ارجمند دکتر سیدجعفر شهیدی که برادب و تاریخ این مرزو بوم و تاریخ اسلام احاطهٔ کامل دارند، دربارهٔ او می نویسند: «مینوی به گسترش فرهنگ اسلامی خدمتی به سزا کرده است. این خدمت با سخنرانیها و مقاله‌های محققانه او گزارده شده. بدون شك عدّهٔ بسیاری از راه خواندن نوشته‌های او و شنیدن سخنان وی به عظمت بزرگانی چون ابوالحسن عامری، غزالی، خواجه طوسی و دیگران پی بردند. چرا که خود مجال تحقیق نداشتند. یقیناً در این قسمت از ادعا، همه بابنده موافقند.»[۵]

مرحوم استاد گرانقدر دکتر غلامحسین یوسفی نیز می نویسند: «بارزترین خصیصهٔ نثر مینوی روشنی و زدودگی آن است. مقصود وی از نوشتن، بیان اندیشه است، به طوری که مطلب هر چه آسانتر و بهتر فهمیده شود. از این رو هیچ مفهومی در نثر او مبهم و تاریك یا دو پهلو نمی‌ماند و کلمات با صراحت و دقت تمام بر معنی مقصود دلالت دارند.»[۶]

در هر صورت بندهٔ کمترین صحیح نمی‌دانم از استادانی که برای فرهنگ این مرز و بوم خون دل خورده و رنج و عذاب کشیده اند و اکنون در بین ما حضور ندارند اینطور یاد شود.

محمودرضا سلیمانی کوشکی ـ سبزوار

۱ـ احمد اقتداری: کتاب پانزده گفتار دربارهٔ مجتبی مینوی
۲ـ ایرج افشار: کتاب پانزده گفتار دربارهٔ مجتبی مینوی
۳ـ محمدتقی دانش‌پژوه همان کتاب
۴ـ محمدامین ریاحی همان کتاب
۵ـ دکتر سید جعفر شهیدی: پانزده گفتار دربارهٔ مینوی
۶ـ غلامحسین یوسفی: پانزده گفتار دربارهٔ مینوی

● متن کامل
سخنرانی حضرت آیت‌الله خامنه‌ای
در کنگرهٔ بزرگداشت حافظ

شعر، جهان‌بینی وشخصیت «حافظ»



بسم الله الرحمن الرحیم. الحمدلله و الصلوة علی رسول‌الله و علی آله الطاهرین المعصومین.

به حسن خلق و وفا کس به یار ما نرسد
ترا در این سخن انکار کار ما نرسد
اگر چه حسن‌فروشان به جلوه آمده‌اند
کسی به حسن و ملاحت به یار ما نرسد
به حق صحبت دیرین که هیچ محرم راز
به یار یك جهت حقگزار ما نرسد
هزار نقش برآمد زکلك صنع و یکی
به دلپذیری نقش نگار ما نرسد
هزار نقد به بازار کائنات آرند
یکی به سکهٔ صاحب عیار ما نرسد
دریغ قافلهٔ عمر کانچنان رفتند
که گردشان به هوای دیار ما نرسد
بسوخت حافظ و ترسم که شرح قصهٔ او
به سمع پادشه کامکار ما نرسد

بهترین فاتحهٔ سخن، در بزرگداشت این عزیز همیشگی ملت ایران و گوهر یگانهٔ فرهنگ فارسی، سخنی از خود او بود که این غزل به عنوان ابراز ارادتی به خواجهٔ شیراز، بزرگ شاعر تمامی قرون و اعصار، در حضور شما عزیزان، برادران و خواهران و میهمانان گرامی خوانده شد.

حافظ درخشانترین ستارهٔ فرهنگ فارسی است. در طول این چند قرن تا امروز هیچ شاعری به قدر حافظ در اعماق و زوایای ذهن و دل ملت ما نفوذ نکرده است. او شاعر تمامی قرنهاست و همهٔ قشرها از عرفای مجذوب جلوه‌های الهی تا ادیبان و شاعران خوش‌ذوق، تا رندان بی سروپا و تا مردم معمولی هر کدام در حافظ سخن دل خود را یافته‌اند و به زبان او شرح وصف حال خود را سروده‌اند. شاعری که دیوان او تا امروز هم پرنشرترین و پرفروشترین کتاب بعد از قرآن است و دیوان او در همه جای این کشور و در بسیاری از خانه‌ها یا بیشتر خانه‌ها باقداست و حرمت در کنار کتاب الهی گذاشته می‌شود. شاعری که لفظ و معنا و قالب و محتوا را با هم به اوج رسانده است و در هر مقوله‌ای زبده‌ترین و موجزترین و شیرینترین گفته را دارد.

البته در جامعهٔ ما و در بیرون از کشور ما دربارهٔ حافظ سخنها گفته‌اند و قلمها زده‌اند و به دهها زبان دیوان او را برگردانده‌اند، صدها کتاب در شرح حال او و یا دیوان شعرش نوشته‌اند، اما همچنان حافظ ناشناخته مانده است.

این را اعتراف می‌کنیم و براساس این اعتراف باید حرکت کنیم و این کنگره بزرگترین هنرش انشاءالله این خواهد بود که این حرکت گامی به جلو باشد. در این کنگره اساتید بزرگ، شعرا، ادبا و صاحب فضیلتان و افراد صاحب نظر بحمدالله بسیارند، باید بگویند و بسرایند و بنویسند و پس از این جلسه هم باید این حرکت ادامه پیدا کند. **ما حافظ را فقط به عنوان یك حادثهٔ تاریخی ارج نمی‌نهیم، بلکه حافظ همچنین حامل یك پیام و یك فرهنگ است.**

دو خصوصیت وجود دارد که ما را وا می‌دارد از حافظ تجلیل کنیم و یاد او را زنده نگاه داریم: اول زبان فاخر او که همچنان برقلهٔ زبان و شعر فارسی ایستاده است و ما این زبان را باید ارج بنهیم و از آن معراجی بسازیم به سوی زبان پاك، پیراسته، کامل و والا، چیزی که امروز از آن محرومیم. دوم معارف حافظ که خود او تأکید می‌کند که از نکات قرآنی استفاده کرده است. قرآن درس همیشگی زندگی انسان است و شعر حافظ مستفاد از قرآن می‌باشد. حافظ خود اعتراف دارد که نکات قرآنی را آموخته و زبان خودش را به آنها گشوده است.

پس محتوای شعر حافظ آنجا که از جنبهٔ بیانی محض خارج می‌شود و قدم در وادی بیان معارف و اخلاقیات می‌گذارد یك گنجینه و ذخیره برای ملت ما و ملتهای دیگر و نسلهای آینده است، چرا که معارف والای انسانی مرز نمی‌شناسد. از این رو بزرگداشت حافظ، بزرگداشت فرهنگ قرآنی و اسلامی و ایرانی است و نیز بزرگداشت آن اندیشه‌های نابی است که در این دیوان کوچك گردآوری شده و به بهترین و شیواترین زبان، بیان گردیده است. من مایل بودم که امروز حداقل بتوانم بحثی مورد قبول در این مجمع داشته باشم. ارادت به حافظ واحساس مسئولیت در مقابل پیام حافظ و جهانبینی و زبان او مرا به شرکت در این اجتماع و همکاری با شما وامی‌دارد، اما وقت محدود و گرفتاریها به من اجازه نمی‌دهد آنچنان که دلخواه یك دوستدار حافظ است دربارهٔ او سخن بگویم. در استعجال با استمداد از حافظه و حافظ مطالبی را آماده کرده‌ام که عرض می‌کنم.

بحث را در سه قسمت مطرح خواهم کرد: یك قسمت در باب شعر حافظ، قسمت دیگر در باب جهان‌بینی حافظ و قسمت سوم در باب

شخصیت او.

آنچنان که من از دیوان خواجه و از مجموعهٔ سخن او برداشت می کنم، شعر حافظ در اوج هنر فارسی است و از جهات مختلف در حد اعلاست.

این بحث که بهترین شاعر فارسی کیست، تاکنون بحث بی‌جوابی مانده است و شاید بعد از این هم بی‌جواب بماند، اما می توان ادعا کرد که به اوج سخن حافظ، یعنی به اوجی که در سخن حافظ هست، هیچ سخنسرای دیگری نرسیده است. نه اینکه مرتبهٔ شعر حافظ در همهٔ غزلیات و سروده‌ها در مرتبه‌ای والاتر از دیگران است، بلکه به این معنا که در بخشی از این مجموعه گرانبها و نفیس اوجی وجود دارد که شبیه آن را در کلام دیگران مشاهده نمی کنیم. **غزل** به طور طبیعی **شعر عشق** است. هر نوع غزل، چه عارفانه و چه غیرعارفانه، بیان لطیف‌ترین احساسات انسان متعهد است و به طور طبیعی نمی‌تواند از شیوه‌ها و اسلوبها و کلماتی استفاده کند که به سخافت شعر خواهد انجامید، چیزی که در قصیده و مثنوی به راحتی می‌توان از آن بهره برد. لذا شما می بینید که سعدی بزرگ استاد سخن سخافتی را که در بوستان نشان می‌دهد در غزلیات خودش نمی‌تواند نشان بدهد. این طبیعت زبان غزل است و هر شاعری ناگزیر در غزل محدودیتهایی دارد. حالا اگر نگاه کنید به تشبیبها و نسیبهایی که شعرا معمولاً در مقدمات قصاید داشته‌اند (درگذشته کمتر قصیده‌ای بود که از تشبیب و نسیب، یعنی از همان ابیات عاشقانه‌ای که شاعر در ابتدای قصیده می‌سرود خالی باشد) خواهید دید که هیچ کدام از این ابیاتی که به عنوان تشبیب در مقدمه و طلیعهٔ قصاید سروده شده، نتوانسته است کار یك غزل را در بین مردم بکند، با اینکه غزل است نه هرگز خواننده‌ای با آن آوازی سروده و نه به عنوان وصف‌الحال عاشقی به کار رفته است. با این حال طنطنهٔ قصیده مانع آن شده است که لطف و لطافت غزل را داشته باشد. به نظر می‌رسد لطافت و نازکی در غزل به طور طبیعی با طبیعت استحکام و محکم بودن شعر در قصیده منافات دارد، **اما اگر ما شعری پیدا کردیم که با وجود غزل بودن از لحاظ استحکام الفاظ کوچکترین نقیصه‌ای نداشته باشد این شعر، برترین شعر است.** اگر غزلی را ما یافتیم که علاوه برلطف سخن و لطافت کلمات از یك استحکام و استواری هم برخوردار بود به طوری که نتوان جای هیچ کلمه‌ای از کلمات آن را عوض کرد یا چیزی بران افزود یا چیزی از آن کاست باید قبول کنیم که این غزل در حد اوج است و در دیوان حافظ از این قبیل اشعار بسیار است. استحکام سخن در غزل حافظ نظرها را به خود جلب می کند کسانی که در خصوصیات لفظی سخن او کار می کنند

- هیچ شاعری به قدر حافظ در اعماق و زوایای ذهن و دل ملّت ما نفوذ نکرده است. او شاعر تمامی قرنها است.
- صدها کتاب در شرح حال حافظ یا دیوان شعرش نوشته اند، امّا همچنان «حافظ» ناشناخته است
- دو خصوصیت ما را وامی‌دارد که از حافظ تجلیل کنیم: اوّل، زبان فاخر او که همچنان برقلّهٔ زبان و شعر فارسی ایستاده است و ما این زبان را باید ارج نهیم... دوم، معارف حافظ که خودش تاکید می کند که از نکات قرانی استفاده کرده است
- معارف والای انسانی مرز نمی‌شناسد. از این رو بزرگداشت حافظ، بزرگداشت فرهنگ قرآنی و اسلامی و ایرانی است
- شعر حافظ سرشار از مضامین ابتکاری است. خواجه مضامین شعرای گذشته را با بهترین بیان و غالباً بهتر از خودشان ادا کرده است. چه مضامین شعرای عرب و چه شعرای فارسی زبان پیش از خودش مثل سعدی و چه شعرای معاصر خودش مثل خواجو و سلمان ساوجی...

(منهای مسائل معنوی) بلاشك یکی از چیزهایی که آنها را مبهوت می کند، همین استحکام سخن خواجه است. البته نمی‌خواهم بگویم که همهٔ غزلیات حافظ چنین است به قول غنی کشمیری:

شعر اگر اعجاز باشد بی بلند و پست نیست
در ید بیضا همه انگشتها یکدست نیست

بنابراین در شعر حافظ هم کوتاه و بلند وجود دارد و تصادفاً شعرهای پایین حافظ آن چیزهایی است که نشانه‌های مدح در آن هست:

احمدالله علی معدلة السلطانی
احمد شیخ اویس حسن ایلکانی

حافظ این را برای مدح گفته است و می توان گفت که شعر حافظ به شمار نمی آید. شعر حافظ را در جاهای دیگر و بخشهای دیگری بایستی جستجو کرد.

یکی از خصوصیات شعر حافظ قدرت تصویرهاست و این از چیزهایی است که کمتر به آن پرداخته شده است. تصویر در مثنوی چیز آسان و ممکنی است. لذا شما تصویرگری فردوسی را در شاهنامه و مخصوصاً نظامی را در کتابهای مثنویش مشاهده می کنید، که طبیعت را چه زیبا تصویر می‌کند. **این کار در غزل کار آسانی نیست**، به خصوص وقتی که غزلی باید دارای محتوا هم باشد. تصویر با آن زبان محکم و با لطافتهای ویژهٔ شعر حافظ و با مفاهیم خاصش چیزی نزدیك به اعجاز است. چند نمونه از تصویرهای شعری حافظ را من می خوانم، چون روی این قسمت تصویرگری حافظ گمان می کنم کمتر کار شده است ببینید چقدر زیبا و قوی به بیان و توصیف می پردازد.

در سرای مغان رفته بود و آب زده
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب‌زده
سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر
ولی زترك کله چتر بر سحاب زده
شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده
عذار مغبچگان راه آفتاب زده
گرفته ساغر عشرت فرشتهٔ رحمت
زجرعه بررخ حور و پری گلاب‌زده

تا می‌رسد به اینجا که:

سلام کردم و با من به روی خندان گفت
که ای خمارکش مفلس شراب‌زده

چه کسی هستی، چکاره‌ای و چگونه‌ای؟ سؤال می کند تا می‌رسد به اینجا:

وصال دولت بیدار ترسمت ندهند
که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب‌زده

پیام شعر را ببینید چقدر زیبا و بلند است و شعر چقدر برخوردار از استحکام لفظی که حقیقتاً کم‌نظیر است هم از لحاظ استحکام لفظی و هم در عین حال، این گونه تصویرگری سرای مغان و پیر و مغبچگان را نشان می‌دهد و حال خودش را تصویر می کند. تصویری که انسان در این غزل مشاهده می کند، چیز عجیبی است و نظایر این در دیوان حافظ زیاد است. همین غزل معروف:

دوش دیدم که ملائك در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند

یك ترسیم بسیار روشن از آن چیزی است که

در یک مکاشفه یا در یک الهام ذهنی یا در یک بینش عرفانی به شاعر دست داده است و احساس می کند که این را به بهترین زبان ذکر می کند و اگر ما قبول کنیم ـ که قبول هم داریم ـ که این پیام عرفانی است و بیان معرفتی از معارف عرفانی، **شاید حقیقتاً آن را به بهتر از این زبان به هیچ زبانی نشود بیان کرد.** تصویرگری حافظ یکی از برجسته‌ترین خصوصیات اوست. برخی از نویسندگان و گویندگان نیز ابهام بیان حافظ را بزرگ داشته اند و چون درباره اش زیاد بحث شده من تکرار نمی کنم.

از خصوصیات دیگر زبان حافظ شورآفرینی آن است. شعر حافظ شعری پرشور است و شورانگیز. با اینکه در برخی از اشکالش که شاید صبغهٔ غالب هم داشته باشد [شعر فارسی] شعر رخوت و بی حالی است، اما **شعر حافظ شعر شورانگیز و شورآفرین است:**

سخن درست بگویم نمی‌توانم دید
که می خورند حریفان و من نظاره کنم

*

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

*

ما در پیاله عکس رخ یار دیده ایم
ای بی‌خبر زلذت شربِ مدام ما

*

حاشا که من به موسم گل ترکِ می کنم
من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم

این شعار، سراسر شعر و حرکت و هیجان است و هیچ شباهتی به شعر یك انسان بی حال افتاده و تارك دنیا ندارد. همین شعر معروفی که اول دیوان حافظ است و سرآغاز دیوان او نیز می باشد:

الا یا ایها ساقی ادرکاساً و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

نمونهٔ بارزی از همین شورآفرینی و ولوله آفرینی است این یکی از خصوصیات شعر حافظ است. خصوصیت دیگرش این است که **شعر حافظ سرشار از مضامین و آن هم مضامین ابتکاری است.** خواجه مضامین شعرای گذشته را با بهترین بیان و غالباً بهتر از بیان خودشان ادا کرده است. چه مضامین شعرای عرب و چه شعرای فارسی زبان پیش از خودش مثل سعدی و چه شعرای معاصر خودش مثل خواجو و سلمان ساوجی که گاهی مضمونی را از آنها گرفته و به زیباتر از بیان خود آنها، آن را ادا کرده است. این که گفته می شود در شعر حافظ مضمون نیست، ناشی از دو علت است: یکی اینکه مضامین حافظ آنقدر بعد از او تکرار و تقلید شده است که امروز وقتی ما آن را می خوانیم به گوشمان تازه نمی‌آید. این گناه حافظ نیست، در واقع این مدح حافظ است که شعر و سخن و مضمون او آنقدر دست به دست گشته و همه آن را تکرار کرده‌اند و گرفته‌اند و تقلید کرده‌اند که امروز حرفی تازه به گوش نمی‌آید. دوم اینکه زیبایی و صفای سخن خواجه آنچنان است که مضمون در آن گم می‌شود، برخلاف بسیاری از سرایندگان سبك هندی که مضامین عالی را به کیفیتی بیان می کنند که زیبایی شعر لطمه می بیند. (البته این نقص آن سبك نیز نیست. آن هم در جای خود بحث دارد و نظر هست که این خود یکی از کمالات سبك هندی است). به هرحال مضمون در شعر حافظ آنچنان هموار و آرام بیان شده که خود مضمون گویی به چشم نمی‌آید.

کم گویی و گزیده گویی خصوصیت دیگر شعر حافظ است، یعنی حقیقتا جز برخیِ از ابیات یا بعضی از غزلیات و قصایدی که غالباً هم معلوم می شود که مربوط به اوضاع و احوال خاص خودش یا مدح این و آن می باشد، در بقیهٔ دیوان نمی شود جایی را پیدا کرد که انسان بگوید در این غزل اگر این بیت نبود بهتر بود، کاری که با دیوان خیلی از شعرا می شود کرد. انسان دیوانهای بسیار خوب را از شعرای بزرگ-می خواند و می بیند در قصیده ای به این قشنگی یا غزلی به این شیوایی بیت بدی وجود دارد و اگر شعر یك دست‌تر بود، بهتر بود. انسان در شعر حافظ چنین چیزی را نمی تواند پیدا کند. روانی و صیقل‌زدگی الفاظ، ترکیبات بسیار جذاب و لحن شیرین زبان یکی از خصوصیات اصلی شعر حافظ است. بیان او بسیار شبیه به خواجوست. گاه انسان وقتی شعر خواجوی کرمانی را می خواند، می بیند که خیلی شبیه به شعر حافظ است و قابل اشتباه با او، اما قرینهٔ بیان حافظ در هیچ دیوان دیگری از دواوین شعر فارسی تا آنجایی که بنده دیده ام و احساس کرده ام، مشاهده نمی شود.

بعضی حافظ را متهم به تکرار کرده‌اند، باید عرض کنم تکرار حافظ، تکرار مضمون نیست، تکرار ایده‌ها و مفاهیم است. یك مفهوم را به زبانهای گوناگون تکرار می کند. نمی شود این را تکرار مضمون نامید. **موسیقی الفاظ حافظ و گوش‌نوازی کلمات آن نیز یکی دیگر از خصوصیات برجستهٔ شعر اوست.** شعر او هنگامی که به طرز معمولی خوانده می‌شود گوش نواز است. چیزی که در شعر فارسی نظیرش انصافاً کم است. بعضی از غزلیات دیگر هم البته همین گونه است. درمیانِ معاصرین او، خواجو نیز همین طور است. بسیاری از غزلیات سعدی برهمین سیاق است. بعضی از مثنویات نیز چنین اند، اما در حافظ این یك صبغهٔ کلی است و کثرت ظرافتها و ریزه کاریهای لفظی از قبیل جناسها و مراعات نظیرها و ایهام و تضادها و تناسبها الی ماشاءالله. شاید کمتر بتوان غزلی یافت که در آن چند مورد از این ظرافتها و ریزه کاریها و ترسیم‌ها و منابع لفظی وجود نداشته باشد:

جگر چون نافه‌ام خون گشت و کم‌زینم نمی‌باید
جزای آنکه با زلفت سخن از چین خطا گفتم

یکی دیگر از خصوصیات شعر حافظ روانی و رسایی آن است که هر کسی با زبان فارسی آشنا باشد شعر حافظ را می فهمد. وقتی که شما شعر حافظ را برای کسی که هیچ سواد نداشته باشد بخوانید، راحت می فهمد:

پرسشی دارم زدانشمند مجلس بازپرس
توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می کنند

هیچ ابهامی و نکته‌ای که پیچ و خمی در آن باشد مشاهده نمی شود. **نو ماندن زبان غزل به قول یکی از ادبا و نویسندگان معاصر، مدیون «حافظ» است** و همین هم درست است، یعنی امروز شیواترین غزل ما آن غزلی است که شباهتی به حافظ می‌رساند. نمی گویم اگر کسی درست نسخهٔ حافظ را تقلید کند این بهترین غزل خواهد بود، نه، زبان و تحول سبکها و پیشرفت شعر یقیناً ما را به جاهای جدیدی رسانده و حق هم همین است، اما در همین غزل ناب پیشرفتهٔ امروز آنجایی که شباهتی به حافظ و زبان حافظ در آن هست، انسان احساس شیوایی می کند.

خصوصیت دیگر به کار بردن معانی رمزی و کنایی است که این هیچ شکی درش نیست. یعنی حتی کسانی که شعر حافظ را یکسره شعر عاشقانه و به قول خودشان رندانه می‌دانند و هیچ معتقد به گرایش عرفانی در حافظ نیستند (واقعا این جفای به حافظ است) هم در مواردی نمی توانند انکار کنند که سخن حافظ سخن رمزی است یعنی کاملا روشن است که سخن حافظ اینجا به کنایه و رمز است:

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد
ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

خصوصیات لفظی بسیاری در شعر خواجه وجود دارد. از جمله چیزهای دیگری که به نظرم رسید و جا دارد پیرامون آن کار بشود، استفادهٔ شجاعانه و با ظرافت او از لهجهٔ محلی است، یعنی از لهجهٔ شیرازی. حافظ در شعرهای بسیار باعظمت خود ازاین موضوع استفاده کرده است و موارد زیادی از این نمونه را می توان درمیان اشعار او مشاهده کرد. برای مثال استفاده از «به» به جای «با»:

اگر غم لشگر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به هم سازیم و بنیادش براندازیم

که تا امروز هم این «به» در لهجهٔ شیرازی موجود است.

یا در این بیت:
در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم
کاینچنین رفته است از عهد ازل تقدیر ما

و موارد دیگری هم از این قبیل وجود دارد. مثلا در این غزل معروف حافظ: «صلاح کار کجا و من خراب کجا» که «کجا» در اینجا ردیف است و «ب» قبل از ردیف که حرف روی است باید ساکن باشد، در حالی که در مصرع بعد می گوید: «ببین تفاوت ره از کجاست تا بهِ کجا» این غلط نیست، بلکه لهجهٔ شیرازی است: «ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا» الان هم وقتی شیرازیها حرف می‌زنند همین طور می گویند، یعنی ازلهجهٔ شیرازی که لهجهٔ محلی است استفاده کرده و آن را در قافیه به کار برده است. استفاده از اصطلاحات روزمرهٔ معمولی و از این قبیل چیزها بسیار است که اگر بخواهم باز هم در این زمینه حرف بزنم نیز بحث بسیار است.

یك نکتهٔ دیگر را هم عرض بکنم و این قسمت مربوط به شعر را خاتمه بدهم و آن اینکه نشانه‌های سبك هندی را هم بنده در غزل حافظ مشاهده می کنم. یعنی ریشه‌های سبك هندی را در شعر خواجه می توان دید. وارادت صائب و نظیری و عرفی و کلیم ـ شعرای بزرگ سبك هندی ـ به حافظ احتمالاً به معنای انس زیاد ایشان با زبان حافظ است و یقیناً خواجه در آنها تأثیر داشته است. مثلاً بیت:

کردار اهل صومعه‌ام کرد می پرست
این دود بین که نامهٔ من شد سیاه ازو

کاملاً بوی سبك هندی را می‌دهد یا:

ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاك دار
کآیینه است جام جهان‌بین که آه ازو

در زمینهٔ مسائل شعر حافظ بحثها و حرفهای بسیار و خصوصیات ممتازی هست که اساتید و نویسندگان روی آن کار کرده‌اند. باز هم باید کار شود. من هم همین جا از فرصت استفاده کرده و برای کار روی دیوان حافظ از جهات مختلف توصیه می کنم با اینکه نسبتاً کارهای خوبی انجام شده است. باز هم جای برخی از کارها خالی است.

بحث دیگر من در باب جهان بینی حافظ است. در باب جهان بینی حافظ بحثهای بسیاری شده و بنده هم در این زمینه نظری دارم که عرض می کنم. مطمئناً در این جلسه هم بحثهای مختلفی صورت خواهد گرفت و نظریات گوناگون ابراز خواهد شد. و حالا که مسئله مورد اختلاف و مورد بحث هست چه بهتر که کسانی به دور از تعصب و به دور از پیش داوری، حقیقتاً در دیوان حافظ مطالعه کنند تا جهانبینی این مرد بزرگ را به صورت قطعی و مسلم عرضه کنند. متأسفانه در دورهٔ اخیر در این چهل، پنجاه سال کتابهایی نوشته شد که در این کتابها بی نظری و بی غرضی

■ «غزل» به طور طبیعی شعر «عشق» است. هر نوع غزل؛ چه عارفانه و چه غیرعارفانه، بیان لطیف‌ترین احساسات انسان متعهد است...
■ یکی از خصوصیات شعر حافظ قدرت تصویرهاست... «تصویر» در مثنوی چیز آسان و ممکنی است... امّا در غزل کار آسانی نیست بخصوص در غزلی که دارای محتوا هم باشد

رعایت نشده و مطالبی نوشته و گفته شده است که حقاً و انصافاً بعضی ازآنها جفای به حافظ است. برخی حتی اهانت به اواست. بعضی بی بصیرتی درمقابل خواجه است و انسان حیرت می کند که چرا بایستی این حرفها به ذهن کسی خطور کند. حافظ را کافر و بی دین و زندیق ومنکر آخرت و از این قبیل چیزها معرفی کرده‌اند. کسی را که زیباترین اشعارش اشعار عرفانی است یا لااقل اشعار عرفانی جزو زیباترین اشعار اوست:

در ازل پرتو حسنت زتجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
جلوه‌ای کرد رخت دید ملك عشق نداشت
عین آتش شد ازین غیرت و برآدم زد
مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینهٔ نامحرم زد

وجود این قبیل اشعار را که در سراسر دیوان حافظ پراکنده است و ندای یك عرفان والای مصفای غیبی را می‌دهد ندیده می گیرند و می گویند این آدم به خدا و قیامت و دین معتقد نبوده است.

شبیه همین جفا (شاید یك مرحله پایینتر) جفای کسانی است که علی‌رغم این همه شعر عرفانی و این همه شعر اخلاقی در دیوان حافظ جهان بینی او را جهان بینی شك و بی‌خبری و بی اطلاعی از غیب و معرفت جهانی و انسانی معرفی کرده‌اند و او را یك انسان معتقد به دم غنیمتی ودمدمی مزاجی و اسیر شهوات روزمرهٔ زندگی و نیازهای پست و حقیر مادی دانسته‌اند. عجیب این است که این افراد که حافظ را فاسق و غرق در محرمات و پستیهای معمولی بشری معرفی کرده‌اند، خود حافظ را ستایش می کنند و می گویند که اودچار سرمستی بود، غرق سرمستی بود، غرق معرفت بود. من نمی‌دانم که این چه معرفتی است که همه چیز را با هم مخلوط می‌کنند. متاسفانه در نوشته‌های معاصرین خودمان از فضلا و دانشمندان هم دیدم. مثلاً مرحوم شبلی نعمانی در شعر العجم می گوید که به من نگویید می حافظ می ظاهری بود یا می معنوی، هردو مستی می‌آورد. آخر این هم شد حرف؟ تعجب است از این دانشمند بزرگ و فاضل ادیب که چنین حرفی بزند. درست است که هر دو مستی می‌آورد، اما آخر این مستی، مستی و بی خودی از عقل است، بیگانگی از خرد انسان و از شعور انسانی است و آن بی‌خبری از خود مادی و غرق شدن در معرفت و درك معنوی و والای انسانی است. اینها اصلا چطور با هم قابل مقایسه هستند؟ خواسته‌اند حافظ را این طور معرفی کنند. بنده جهان‌بینی حافظ را جهان بینی عرفانی می‌دانم. بلاشك حافظ یك عارف است. البته وقتی ما می گوییم اویك عارف است. منظورمان این نیست که از اولی که رفت مکتب و از مکتب آمد بیرون یك عارف شبیه بایزید بسطامی بود تا آخر عمرش. بلکه مردی بوده که هفتاد ـ هفتاد و پنج سال عمر کرده است و اگر سی سال آخر عمرش را هم با عرفان گذرانده باشد خوب یك عارف است.

عرفای بزرگ هم از اول بسم الله زندگیشان که عارف نبودند. بالاخره یك دورانی را گذرانده اند یا دوران عادی را و یا دوران کسب و تجارت را و یا دوران علم و تحصیل و فضل و یا حتی دوران فسق و فجور را. یك مرتبه هم به خاطر حادثه ای یا به خاطر هر دلیلی به معنویت و نورراه پیدا کرده اند و عارف شده اند. ما می گوییم حافظ عارف گشته به وصال حق رسیده و از دنیا رفته است.

جهان بینی حافظ ـ آنچه که به عنوان جهان بینی او می شود معرفی کرد و سخن آخر حافظ است ـ بدون شك جهان بینی عرفانی است. همان طور که عرض کردم حتی بسیاری از کسانی هم که او را غرق در کامجویی و سقوط شهوانی معرفی می کنند در بیانات ستایش‌آمیز، اما در واقع هجوآمیز خودشان، قبول می کنند که حافظ محدود به همین مسائل حسی نیست. در خلال کلماتشان این چیزها هست. ممکن است سؤال کنید که اگر او عارف بوده، چرا به این زبان حرف زده است. پاسخ این است که این زبان، زبان رایج عرفا و متذوقین اسلام از زمان محیی الدین عربی تا زمان حافظ و از زمان حافظ تا امروز بوده است. یعنی محیی‌الدین عربی هم از شراب و محبوب حرف زده است. فخرالدین عراقی هم با همین زبان حرف زده است. مولوی هم در دیوان شمس با همین زبان سخن گفته است. همه کسانی که در عرفان آنها هیچ شکی نیست با همین زبان صحبت کرده اند. برخی قبل اززمان حافظ بوده اند و بعضی هم بعد از زمان حافظ، اگر بگوییم بعدیها از حافظ یاد گرفته‌اند، در مورد قبلیها طبعاً چنین حرفی صحیح نیست. این زبان رایج عرفان در آن روزگار بوده است. دلایلی هم دارد. اینکه چرا با این زبان می گفتند در این باره هم گویندگان و نویسندگان گفته‌اند و نوشته‌اند، حتی در میان

گویندگان عرب زبان همین طور بوده است. محی الدین و ابن فارض شاعر عارف معروف عرب قبل از حافظ هم با همین زبان حرف زده اند. من ادعا نمی کنم که همهٔ شعر حافظ در سراسر دیوانش شعر عارفانه است، بلکه به عکس من این را هم یك افراط می‌دانم که ما حتی شعرهای واضحی را که هیچ محمل عرفانی ندارد، عارفانه بدانیم.

گر آن شیرین پسر خونم بریزد
دلا چون شیر مادر کن حلالش

این را دیگر نمی شود گفت که عرفان است. نمی شود گفت که جعفرآباد، روح انسانی است و مصلا، فیض ازلی است، جعفرآباد و مصلا در شیراز موجود است، و یا مثلاً: خوشا شیراز و وضع بی مثالش.

بعضی از اشعاری که عرفا از آن زیاد استفاده می کنند اشعاری هستند که می توانند به معنای ظاهری عشقی مادی به حساب بیاید. در دوره ای از عمرش شاعر این طور حرف زده است. به نظر من هر دو طرف تحلیلهای اغراق آمیز می کنند. مبالغه است که ما بگوییم تمامی اشعار حافظ به تعبیری بالاخره به دین و عرفان و قرآن مربوط می شود. هیچ اصراری نیست که ما بیاییم همه اشعار او را به این معنا حمل کنیم. آنکه با شعر آشناست می فهمد که چنین نیست.

البته عرفا از تمام گفته‌های شاعر استفاده‌های معنوی و عرفانی کرده اند و حقیقت حال خودشان آنها را به این استفاده رسانده است. این را نباید فراموش بکنیم و هیچ کس را هم نباید از این کار منع کرد. مرحوم حاج میرزا جواد آقا ملکی، عارف مشهور دورهٔ قبل از ما که یکی از سوختگان و مجذوبان زمان خودش بوده و بزرگانی را تربیت کرده در قنوت نماز شب می خوانده است:

زان بیشتر که عالم فانی شود خراب
ما را ز جام بادهٔ گلگون خراب کن

پدر بزرگ من از علمای معروف مشهد و مردی زاهد بود و دیوان حافظ خود را به مادر من داده بود. من در کودکی با آن دیوان مأنوس بودم. در حاشیه دیوان آن مرد عالم فقیه زاهد یادداشتهایی نوشته بود. از جمله یکی از یادداشتها این بود: این غزل را در کشتی مابین کراچی و جای دیگر در سفر مکه می خواندم، یك عالم عابد زاهد سالك در راه مکه می خواسته است حالی بکند، از شعر حافظ استفاده می کرده است. ما راه را نباید برکسی ببندیم. هرکس از هرچه بخواهد استفاده کند و هرجور استفاده‌ای دل او بخواهد بکند، آزاد است، ولی ما حق داریم چهارچوبی برای جهان بینی حافظ مشخص کنیم. جهان بینی حافظ جهان بینی عرفانی است. آن کسی که این اشعار عرفانی را می گوید که نظیر آن در یك باب عرفان تاکنون گفته نشده است، نمی تواند جهان بینی ای غیراز جهان بینی عرفانی داشته باشد.

اولاً بارزترین مظهر این جهان بینی در کلام حافظ «عشق» است و این بدان خاطر است که بشر در راه طولانی ای که در مراحل سلوك دارد تا به لقاءالله برسد، این سیر، از منزل یقظه شروع می شود و این منازل جز با شهپر عشق امکان ندارد که طی شود. بدون محبت و بدون عشق و جذبه عاشقانه هیچ سالکی نمی تواند این طریق را پشت سر بگذارد. لذا در جهان بینی عرفانی و در مکتب عرفا عشق و محبت جایگاه بسیار برجسته ای دارد و در دیوان حافظ هم این معنا موج می زند.

طفیل هستی عشقند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری
بکوش خواجه و از عشق بی‌نصیب مباش
که بنده را نخرد کس به عیب بی‌هنری
می صبوح و شکر خواب صبحدم تا چند
به عذر نیم‌شبی کوش و گریه سحری

○

طریق عشق طریقی عجب خطرناك است
نعوذ بالله اگر ره به مقصدی نبری

این نفس یك عارف است. امکان ندارد کسی بدون پایه والایی از عرفان این گونه سخن بگوید. در مباحث عرفان نظری وحدت وجود که یکی از اصلی ترین مباحث عرفان است در کلمات حافظ فراوان دیده می شود. البته باز هم نمی توانم خودداری کنم از اظهار تأسف از اینکه بعضی از نویسندگان و ادبای محققی که با وجود مقام والای تحقیق در ادبیات از عرفان نظری اطلاعی ندارند و در آن کاری نکرده اند. «وحدت وجود» را که به حافظ نسبت داده شده است، به معنای همه خدایی تعبیر کرده اند و آن را جزو شطحیاتی دانسته اند که در زبان حافظ مثل برخی از عرفای دیگر ظاهر شده است و نه به عنوان یك بینش و طرز تفکر.

مقولهٔ وحدت تجلّی که از مباحث معروف عرفان است در مقابل نظریهٔ فلاسفهٔ اسلامی که قائل به کثرت فاعلیت هستند قرار می گیرد. عرفا به وحدت فاعلیت و وحدت تجلی قائل اند:

عکس روی تو چو در آینه جام افتاد
صوفی از پرتو می در طمع خام افتاد

یا غزل «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد» که قبلاً اشاره کردم. یا:

هر دو عالم یك فروغ روی اوست
گفتمت پیدا و پنهان نیز هم

یکی دیگر از مباحث عرفانی موجود در مکتب عرفا مسئلهٔ حیرت است. همان چیزی که متأسفانه در کلام کسانی که حیرت عارفانه را درك نکرده اند به شك تعبیر شده است. شك یعنی تردید در ریشهٔ قضایا درحالی که این غیر از حیرت عارف است، هرچه عرفان و معرفت او بیشتر می شود حیرتش هم بیشتر می شود. «رب زدنی تحیر افیك» از دعاهایی است که نقل شده «وما عرفناك حق معرفتك» که از رسول اکرم نقل شده است. بی اعتنایی به دنیا دید عارفانه است. اینکه تعبیرات مربوط به بی اعتنایی را مربوط به رندی او بدانیم درست نیست. بالاخره آن رندی که آنها تصویر می کنند و از کلام خود او استفاده می کنند: «خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی». پولی می خواسته است، وظیفه ای می خواسته است تا بتواند همان بادهٔ خودش را تأمین بکند. آن رند مورد تصویر آقایان چطور می تواند به دنیا و آخرت بی اعتنا باشد؟ اگر همان شاه شجاع وحتی امیر مبارزالدین پولی به حافظ می‌دادند، آن حافظی که اینها تصویر می کنند مطمئناً آن پول را می گرفت و صرف پی می کرد و می خورد و می خوراند و می نوشید و می نوشانید. از این که بی اعتنایی به دنیا درنمی آید، بی اعتنایی به دنیا مال آن انسان مستغنی است و مستغنی کسی است که دلش با خدا آشناست:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

○

دراین بازاراگر سودی است بادرویش خرسند است
الهی منعمم گردان به درویشی و خرسندی

این مال یك آدم رند عرق‌خور پلاس در خانه عرق فروش نیست. آن چهره زشتی که بعضی از حافظ ترسیم می کنند، مال یك عارف پاکباخته نیست.

از جمله خصوصیات عارفانهٔ حافظ در دیوانش سوءظن او به استدلال است که این مال عرفاست:

پای استدلالیان چوبین بود
پای چوبین سخت بی‌تمکین بود

می گوید استدلال تمکین نمی کند و نمی تواند تو را به همه جا برساند. حافظ هم همین مضمون را در غزلهای متعددی گفته است:

که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

یعنی از راه حکمت نمی‌توان فهمید. بحث سالوس ستیزی حافظ هم از همین قبیل است. بحث عرفانی است. یکی از بیت‌الغزلهای دیوان حافظ سالوس ستیزی است. خواجه دشمن نفاق و دورنگی است و تزویر در هرکس که باشد. چه در شیخ، چه در صوفی، چه در امیر، برای او فرق نمی کند با تزویر مخالف است. این هم ناشی از همان دید عرفانی است:

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود
تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود

این حرف یك عارف است و زبان و نفس حافظ، زبان و نفس یك عارف است. راست هم می گوید. اصلاً اسلام یعنی تسلیم در مقابل پروردگار و محوشدن در او و امر او و با تزویر و ریا که شرك است نمی سازد. آزادگی‌ای که در حافظ مشاهده می شود، ناشی از همین بینش عرفانی است و البته اخلاقیات حافظ هم بخشی از جهان بینی حافظ است که بحث اخلاقیات در دیوان او هم از جمله چیزهایی بود که من مایل بودم توصیه کنم به اینکه اگر رویش کار نشده، بشود. توصیه‌های اخلاقی حافظ از دیوان او استخراج شود و بیان گردد و شرح بشود.

مسئلهٔ دیگر مسئلهٔ شخصیت حافظ به صورت جمع‌بندی شده است. البته شاید در ضمن آنچه گفته آمد این مطلب هم ادا شده باشد، اما مختصری عرض می‌کنم برای اینکه تصویری از شخصیت حافظ ارائه گردد. حافظ به هیچ‌وجه آن رند میکده نشین اسیر می و مطرب و مه‌جبینان که بعضی تصویر کرده‌اند، نیست و باز تکرار می‌کنم که منظور من از حافظ آن شخصیتی است که از حافظ در تاریخ ماندگار است. یعنی آن بخش اصلی و عمده عمر حافظ که بخش پایانی آن است نمی‌گویم در طول عمرش این نبوده، شاید هم بوده است، البته قراینی هم بر این معنا دلالت می‌کند. اما حافظ لااقل در ثلث آخر زندگیش یك انسان وارسته و والا بوده است. اولاً یك عالم زمانه است، یعنی درس خوانده و تحصیل کرده و مدرسه رفته است. فقه و حدیث و کلام و تفسیر و ادب فارسی و ادب عربی را آموخته است. حتی از اصطلاحاتی که از نجوم و غیره به کار برده معلوم می‌شود در این علوم هم دستی داشته است. این عالم بساط علم فروشی و زهدفروشی و دین فروشی را هرگز نگسترده است و آن روز البته چنین بساطهایی رواج داشته است. این عالم در بخش عمده‌ای از عمرش راه سلوك و عرفان را هم پیموده است. در اینکه وابسته به فرقه‌ای از متصوفین هم نیست، شاید شکی نباشد. یعنی هیچ یك از فرق متصوفه نمی‌توانند ادعا کنند، که حافظ جزء سلسلهٔ آنهاست، زیرا برای او هیچ مرشدی، شیخی، قطبی بیان نشده و بعید هم به نظر می‌رسد که او قطبی و شیخی داشته باشد و در این دیوان که از افراد زیادی در آن سخن رفته است از آن مرشد و معلم سخنی نرفته باشد. البته در اشعار او اشاره‌ای است به اینکه بدون پیر، راه عشق را نمی‌توان طی کرد:

به راه عشق منه بی‌دلیل راه قدم
که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

شعر حافظ در زمان خود او گسترش و شهرت یافته بود. زمان او از لحاظ سیاسی یکی از بدترین زمانهای تاریخ ایران است و من واقعاً در تاریخ به یاد ندارم زمانی را و منطقه‌ای را که به قدر شیراز در زمان حافظ دستخوش تحولات گوناگون سیاسی همراه با خرابیها و ویرانیها بوده باشد. اگر مبدأ این دوران و پادشاهی‌های زمان حافظ را زمان شاه شیخ ابواسحق اینجو بدانیم که زمان شروع سلطنتش هفتصد و چهل و اندی است، دوران جوانی حافظ است. چون حافظ سال ولادتش معلوم نیست (۷۲۰ یا ۷۲۲)، اما حدوداً می‌شود فهمید که در حول و حوش ۷۲۰ است. حافظ جوان بیست و چند ساله‌ای بوده که این پادشاه به مسند حکومت می‌رسد و خود این پادشاه جوان و خوش‌ذوق و احتمالاً عیاش و زیبا و شاعر و ادیب و موردعلاقه حافظ، جنگهای فراوانی را با امیر مبارزالدین در کرمان داشته است و با دیگران. یعنی خود این آدم هم نمی‌نشسته است در شیراز که تنها به کار حکومت بپردازد، بلکه جنگهای متعددی داشته است که این جنگها بالاخره به غلبه آل‌مظفر و بر سر کارآمدن مبارزالدین محمد مظفر و پیروزی او بر شیخ ابواسحق منجر می‌شود و فرار او و بالاخره قتلش.

سلطنت آل‌مظفر تا سال ۷۹۵ هجری به طول می‌انجامد. آل‌مظفر از صغیر و کبیر به دست تیمور قتل‌عام می‌شوند. آل‌مظفر حدود چهل سالی حکومت کردند که وفات حافظ هم به احتمال زیاد ۷۹۲، شاید هم ۷۹۱ است و بیشتر ۷۹۲ ذکر شده است. در طول این چهل سال چندین پادشاه از این خانواده بر سر کار آمدند. خانواده عجیبی بودند و به تیمور گفته شد که شر این خانواده را کم کن چون اینها آرام ندارند، برادر با برادر، پسر با پدر، پدر با پسر، پسرعمو با پسرعمو، برادرزاده با عمو، آنقدر اینها از یکدیگر کشتند و چشم میل کشیدند و زندان کردند که حد و حصر ندارد. اینها اگر بمانند باز هم همین فسادها را خواهند کرد. آدم احساس می‌کند که حق با آنها بود که یك چنین گزارشی را به تیمور دادند. امیر مبارزالدین را پسرش شاه شجاع کور کرد و بعد کشت. شاه شجاع سالها زندگی کرد به وسیله برادرش از شیراز اخراج شد. دوباره بعد از یکی دو سال به حکومت شیراز برگشت. او باز برادر را اخراج کرد. بعضی از برادرهایش را کشت. بعضی از پسرهای خودش را کور کرد، تا بالاخره از دنیا رفت. پسر او شاه زین‌العابدین به حکومت رسید و او هم به وسیلهٔ پسرعمویش شاه منصور. این شاه منصور آخرینشان بود و در همین بیابانهای شیراز خودش و یارانش در میان لشکریان تیمور کشته شدند. شما ببینید در طول چهل سال چقدر جنگ، چقدر خونریزی، خویشاوندکشی و بیگانه کشی، یك چنین وضعیتی در شیراز وجود داشته است و دائماً مردم شیراز زیرفشار و ارعاب این دیکتاتورهای زبان‌نفهم و مغرور بودند که هرکدام سلیقهٔ مخصوصی داشتند. چنین وضعیت آشفته‌ای بر شیراز حکومت می‌کرده و حافظ حدود شاید ۴۵ـ۴۰ سال از عمر خودش را در دوران این خانواده گذرانده است. طبیعی است که با شهرت حافظ در شعر و شاعری این انتظار از او وجود داشته باشد که زبان به مدح بعضی از افراد این خانواده بگشاید و گشوده است. نمی‌شود دیگر بیاییم توجیه کنیم بگوییم که نخیر چنین نیست:

سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش
که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش

یا «بیا که رایت منصور پادشاه رسید»، خوب منصور پادشاه را دارد می‌گوید، شکی نیست. یا حاجی قوام: «هستند غرق نعمت حاجی قوام ما».

حاجی قوام وزیر شاه شیخ ابواسحق است. یقیناً این مدحها مربوط به این افراد است، اما آنچه من می‌خواهم بگویم این است که این مدحها از رتبه و قدر حافظ چیزی نمی‌کاهد. این کمترین کاری است که شاعری در حد حافظ می‌توانسته است در آن روزگار بکند. شما نگاه کنید ببینید معاصرین حافظ چه می‌کردند سلمان ساوجی یك شاعر معاصر حافظ است ببینید چه مقدار برای ایلخانیان، چه شیخ حسن و چه پسرش اویس بن حسن و چه احمد بن اویس، مدح گفته است و چقدر شعر دربارهٔ این خانواده سروده است. سلمان ساوجی یا خواجوی کرمانی یا دیگر شعرایی که معاصر حافظ بودند مدح می‌گفتند آنچه که حافظ گفته کمتر است.

البته اینجا باز من باید نکتهٔ دیگری را متذکر شوم و آن اینکه بعضی از نویسندگان ما گفته‌اند حافظ به زبان غزل، قصیده می‌گفته و مدح می‌سروده است. به نظر من اهانتی از این بزرگتر نسبت به حافظ نیست. اینکه در یك غزلی و در پایان یك غزل یا یك گوشه‌ای از آن اسم یك پادشاهی را آورده باشد غیر از این است که غزل را در مدح آن پادشاه سروده باشد. این کار در بین شعرا رایج است. شاعر غزلی را برای دل خودش نه برای کسی دیگر می‌گوید، بعد آن را به نام دوستی، رفیقی و یا یك عزیزی مزین می‌کند. در پایان آن غزل، اسم آن عزیز را هم می‌آورد. آن معنایش این نیست که از اول تا آخر غزل هرچه گفته خطاب به اوست.

این کار را حافظ هم کرده است. غزل را برای خودش، برای دل خودش و آرمان خودش گفته است. در پایان یك بیتی مصراعی هم به نام یکی از آن کسانی که آنجا در آن زمان بوده‌اند، مثلا امراء اضافه کرده است. جز چند غزل، یکی همان غزل احمدالله است که دربارهٔ سلطان احمد ایلکانی است. یکی همین منصور پادشاه است که دربارهٔ منصور مظفر است و یکی دو تا هم راجع به شاه شجاع است. آن پیروزه بواسحق را هم بعد از زمان ابواسحق گفته است. همان را هم بنده احتمال می‌دهم مرادش از پیروزهٔ بواسحقی همان پیروزهٔ معروف بواسحق است که نوشته‌اند یك نوع فیروزهٔ خوب است که جزو بهترین فیروزه‌هاست و به پیروزهٔ بواسحق معروف است. حافظ با این اسم بازی کرده و یك معنای عرفانی هم حتی می‌تواند موردنظر حافظ باشد. قطعاً نمی‌شود گفت این در مدح ابواسحق است.

من دربارهٔ شخصیت حافظ این شخصیت والا و ارجمند خیلی حرف و سخن در ذهن دارم لکن مصلحت نمی‌دانم که بیش از این جلسهٔ شما برادران و خواهران عزیز و مهمانان گرامی را معطل کنم. امیدوارم که به بحثهای مفید و ممتعی در این مورد برسید. من همین قدر بگویم که حافظ همچنانکه تا امروز شاعر همه قشرها در کشور ما بوده است بعد از این هم شاعر همه خواهد ماند و امید است که هرچه بیشتر توفیق بیابیم و معارف این شاعر بزرگ را از اشعارش فهمیده، شخصیت او را بیشتر درك کنیم و آن را پایهٔ خوبی برای پیشرفت معرفت و فرهنگ جامعه و کشورمان قرار دهیم. والسلام علیکم و رحمة‌الله و برکاته.

پنجمین سمینار سراسری نمایندگان فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در خارج از کشور

پنجمین سمینار سراسری نمایندگان فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در خارج از کشور صبح روز سه شنبه نوزدهم مردادماه با سخنان ریاست جمهوری اسلامی ایران گشایش یافت.

رئیس جمهوری در سخنان خود با تأکید بر این نکته که اسلام دین منطق، آزاداندیشی و رحمت وعطوفت است و دشمنان اسلام بیهوده سعی در مخدوش کردن چهرهٔ واقعی اسلام دارند، شناساندن چهرهٔ واقعی و ماهیت بی‌پیرایهٔ اسلام را به جهانیان یکی از وظایف عمده دست اندرکاران این امر دانست.

رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی آنگاه اظهار داشت: عامل ترقی و پیشرفت به خودی خود درنهاد اسلام وجود دارد و باید برای رفع موانع این پیشرفت تلاش کرد، رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی سپس افزود: رسالت اصلی مبلغان و نمایندگان فرهنگی در خارج از کشور، معرفی معارف خالص و مترقی فرهنگ اسلامی عجین شده با فطرت انسان است و اگر چنین شود قلبها و افکار بسیاری مجذوب احکام اسلام خواهد شد.

رئیس جمهوری شیوهٔ برخورد پیامبر عظیم الشأن اسلام و اصحاب بزرگوار آن حضرت و ائمه اطهار علیهم‌السلام را در برخورد با مشرکان و ناآگاهان، بهترین الگو برای نمایندگان فرهنگی جمهوری اسلامی در خارج از کشور دانست و گفت: این منطق اسلام که همهٔ سخنها را بشنوید و بهترینها را برگزینید حاکی از روح عزت و اعتماد به نفس اسلام در ارائه شیوه‌های صحیح و آزاد بحث و تفحص در مواجهه با افکار مخالف است.

آقای هاشمی رفسنجانی در ادامه سخنان خود بااشاره به اینکه دشمنان علیرغم درک منطق روشن و مستدل اسلام با توسل به تبلیغات گسترده سعی دارند چهرهٔ اسلام را تحت عناوین: خشونت‌گرا، به دور از منطق و زورگو مخدوش کنند، گفت: اکنون لجاجتهای فرهنگ مادی و استعماری دشمنان، تظاهر به آزادی و آزاداندیشی آنان را تحت‌الشعاع قرار داده است و آنان نتوانسته‌اند آزادی فکر و اندیشه را منفک از مسائل مادی و استعماری خود حفظ کنند و همین امر مبارزه آنان را با اسلام عقیم گذاشته است.

رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی نسبت دادن پیرایه‌ها به اسلام و وجود تعصبات جاهلی و افکار متحجر را بدترین ظلم به اسلام دانست و گفت: حضرت امام(ره) با شجاعتی خاص که مشخصه شخصیت بسیار بالای ایشان بود، بسیاری از این پیرایه‌ها و افکار جاهلی را از بین بردند ولی هنوز دنیای اسلام دچار افکار غلطی است که امیدواریم علمای بزرگ و اندیشمندان اسلامی در جهت معرفی چهرهٔ واقعی اسلام به جهان بیش از گذشته تلاش کنند.

رئیس جمهور آنگاه با تأکید بر لزوم استفاده از هنر تصویری و برنامه‌ریزی و تهیه امکانات برای استفاده مناسب از ابزار و امکانات مدرن روز در معرفی احکام نورانی اسلام به جهان اظهار داشتند: به کارگیری شیوه‌های هنری روز و وسائل ارتباط جمعی و ارسال فیلم و پیام به اقصی نقاط جهان، همچنین استفاده از ابزار روان‌شناسی و جامعه‌شناسی درست و علمی یکی از مهمترین وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.



رئیس جمهوری افزودند: باید با انتخاب روشهای تبادل افکار و اندیشه که تجربه‌های موفقی دارند، در معرفی و ترویج افکار مترقی و بی‌پیرایه اسلام تلاش بیشتری صورت گیرد.

رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی در ادامه سخنان خود: قدمت تمدن، فرهنگ و افتخارات گذشته ملی، زبان فارسی و میراث ادبی، هنری کشورمان را غنی و ارزشمند خواند و گفت: افتخارات اسلامی و ملی مکمل یکدیگرند واستفاده از هنر اصیل ایرانی و تکیه بر روی افتخارات اسلامی، از مهمترین و رساترین ابزارهای نفوذ به دنیای فرهنگ و هنر جوامع دیگر است که باید هنرمندان، اندیشمندان، متفکران و مجموعهٔ دستگاههای فرهنگی کشور دراین راه تلاش کنند.

در مراسم گشایش این سمینار که مدیران ستادی امور فرهنگی در داخل کشور نیز حضور داشتند، آقای دکتر علی لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی برنامه‌ها و اهداف پنجمین سمینار سراسری نمایندگان فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در خارج از کشور را تشریح کرده و گزارشی از انتشار کتابها و نشریه‌های توسعهٔ زبان و ادبیات فارسی، ایجاد یا تقویت کرسیهای این زبان در دانشگاهها و همکاری با مجامع آکادمیک دانشگاهی در خصوص فرهنگ ایران و اسلام‌شناسی، فعالیتهای رسانه‌ای و ارتباطی، تحقیقاتی، هنری و سمعی ـ بصری در زمینه‌های صنایع دستی، خط، نقاشی، هنرهای تجسمی و موسیقی اصیل ایرانی و ایجاد زمینه‌های بحث و گفتگو میان اسلام و مسیحیت توسط این وزارتخانه به استحضار رئیس جمهوری رساند.

مقابله با تهاجم فرهنگی در

نخستین گردهم‌آیی آموزشی ـ توجیهی مسئولان نظارت شورای سیاستگذاری درتهران روز سه‌شنبه نوزدهم مرداد ماه انجام شد و حجت‌الاسلام والمسلمین دعاگو، رئیس شورای سیاستگذاری صدا و سیما اعلام کرد: مراحل نهایی طرح مقابله باتهاجم فرهنگی به زودی تصویب می شود و در اختیار مدیران اجرایی صدا و سیماقرار می گیرد.

وی همچنین گفت: این شورا سیاستهای کلی صدا و سیما را پیرامون موسیقی، سرودها و قطعه‌ها و ارائه تصویر زن مطلوب از نظر اسلام و همچنین مسائل مربوط به جوانان و نوجوانان و کودکان درکمیته‌های کارشناسی ویژه بررسی وتصویب کرده است.

حجت‌الاسلام والمسلمین دعاگو در ادامهٔ سخنان خود اظهار داشت: شورای سیاستگذاری صدا و سیما در ارائه تصویر زن مطلوب اسلام به مسائلی چون حقوق، اختیارات، مسئولیتها، پوشش اسلامی و رعایت ضوابط شرعی و همچنین رشد سیاسی ـ اجتماعی و نقش خانوادگی واقتصادی زن پرداخته است.

رئیس شورای سیاستگذاری صدا و سیما خاطرنشان کرد: سیاستهای کلی پیرامون نحوهٔ تنظیم و ارائه پیام و محتوا، مقاله وزبان ادبیات برنامه‌ها و همچنین سیاستهای کلی پیرامون نامها و نشانه‌های مقدس و محترم و فرهنگ سازی برای زندگی سیاسی از جملهٔ دیگر مصوبات شورای سیاستگذاری صدا و سیما است.

حجت‌الاسلام والمسلمین دعاگو افزودند: در سیاست کلی پیرامون نامها و نشانه‌های مقدس و محترم، اساس کار این است که به اسامی مقدس و لباسها ونشانه‌ها و الگوهای مقدس در برنامه‌های صدا و سیما نقش منفی داده نشود.

وی بااشاره بر این که اعضای شورای سیاستگذاری به عنوان چشم و گوش مقام معظم رهبری در صدا و سیما هستند، گفت: نظارت و ارزشیابی و نیز رسیدگی به شکایات و دیدگاههای مردم از ارکان اصلی کار شورای سیاستگذاری صدا و سیما است.

ایشان در پایان اظهار داشت: اگر صدا و سیما پیام رسا و نیز موسیقی مناسبی ارائه دهد، درمردم نفوذ بیشتری خواهد داشت.

گفتم رضا پنجره را ببند، پائیز است و باد گزندناك، هر آن آفت با خود می‌آورد. رضا مانده بود و رویاهای سبز بهارینش. دست بردم و پوستینی بر شانه‌اش کشاندم، از گوشهٔ چشم مرا نگاه کرد، کم مانده بود خودم پنجرهٔ چوبی رو به باغ را ببندم. از زیر عینك مرا نگاه می‌کرد، موهای شقیقه‌اش سفید شده بود، گرچه سالهای عمرش ازدوران پیری حکایت نمی‌کرد، وقتی دمی آسوده می‌شد به سیگارش پکی می‌زد و دوباره می‌نوشت.

ابرهای آبستن خزان می غریدند و صدای پارگی برگها و جدایی از درختان به گوش می‌رسید، هنگامهٔ زردها بود و نارنجهای باغ، اما رضا مانده بود با رویاهای سبزین بهارینش. نمی‌دانم حتی او را وادار می‌کرد که هرچیز را به جای خود ببیند و در موقع خود احساس نکند و هر چیز را آن گونه که خود می‌خواست ببیند وحس کند. به او با این گونه‌گونی احساس و ادراکش رشك می‌بردم که در خزان از بهار می‌نوشت، شعر آن نیشابوری همولایتی اش*:

با من سخن تو در میان آوردند
گلبرگ بهار در خزان آوردند

پاییز بود وافسردگی باغ ماتم زده و شاید آخرین خزان برای او.

گفتم: رضا مرگ مثل نسیم می‌آید، آرام و گذرا، مثل پاییز انگیزهٔ قتل غرور و گرمای تابستان ورضا فقط خندید و سبیل پرپشتش تکانی خورد به بالا، با دست عینکش را در میانهٔ صورت جابه‌جا کرد و دوباره آن نی نقش آفرین را در مرکب جان فرو برد و نوشت، گویی که واژهٔ مرگ برایش بیگانه بود، غرق بود در کلمات «میرزا» و جز آن شاید چیزی را نمی‌دید. می‌دانستم که شیفتهٔ میرزاست، به همین سبب هرگاه که می‌خواستم به دیدارش بروم می‌گفت:

«برای من ای مهربان چراغ بیاور».



در یاد مافی

در دوازدهمین سالگرد خاموشی او

ومن سراسر منوچهری و جمهوری را می گشتم که تك‌سطری یا سیاه‌مشقی از «غلامرضا اصفهانی» برایش پیشکش ببرم تا مگر چشمش روشن شود به سوی نورانی کلمه‌ها و سیاه مشقهای «میرزا».

اکنون نیز قطعه‌ای پیش روی داشت و مشق می‌کرد. دستانش را که می‌دیدم با پیچ و تابهای موزون احساس می‌کردم، نکند رضا سرمست است که اینچنین سماع آغازیده است. با قامت قلم و روانی مرکب. اما نه، این عرصه هشیاری کامل است با چشم‌انداز یگانگی دست و روان.

گفتم: خراسانی، ای مرد عبور کرده از توس و قدمگاه و کویر، اینك که پیرهن دریده‌ای چو غنچه در هوای بهار، آیا می‌دانی که داغ مصیبت پاییز در انتظار شکفته‌های نورسته به کمین نشسته است. خود را دریاب، بپوشان، حجاب بدار از شرنگ زهرآگین هیاهوی مرموزخزان ورضا نشنید، انگار که مست بود و گنگ...

گفتم: رضا، من از آینده می آیم، از روزگاران پس از تو حرف می‌زنم، از روزهای بسیاری که می گذرند و مردان و زنان آشنایت نام تو را بر زبان نخواهند آورد، من از فصل بعد سخن می گویم، از فصل خاکستری نراموشیها، از انجماد قلبها و زمستان خاطره‌ها، و می‌دانم که پس از تو نام تو را «باران و باد نرم می شویند از رخسار سنگ»، بشنو، بشنو، و او نشنید.

رضا برخاسته بود و از میانهٔ باغ پاییز سبکبار می گذشت، تو گویی که در پی کسی، چیزی و یا صدایی می‌رود، تو گویی که تاب فراق سهرابش** را ندارد این دستان مرد، ومی‌رفت تا به او بپیوندد.

رضا را رویاهای رنگین سبز رها کرده بودند و او همچنان آرام می‌رفت و با هر گام برگهایی از کوله‌بارش می‌ریخت، برگهایی همنواخت با ریزش برگهای درختان خزان اما با رنگهای سبز و زنده، برگهایی با رنگهای آبی رویایی، برگهایی شفاف از دست نوشته‌های درخت تناور متحرك رضا. او می‌رفت و به انتهای باغ می‌رسید، آنجا که مه می آمد و تیرگی انتهای باغ همه جا را می‌پوشاند و سردی زمستان را با خود داشت.

آنك آنك تنوارهٔ رضا در میدان خاکستری ابرهای غبارآلود زمستان، بلورین می‌شد و یخ می‌زد، با قندیلهای اشکین او که از چشمانش فرو می‌ریخت. پرده‌های اشك را پاك کردم و دست بردم تا پنجره را ببندم. از دور پیکرهٔ رضا در رنگهای سفید و خاکستری و سیاه همچنان مغموم و سرخوش مانده بود و می‌دیدم که باریکهٔ کوچك آب از دستهایش روان شده بود، آبی به رنگ سبز که یك گل سرخ را با خود می‌برد.

---

* ـ اشاره به دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی.

** ـ با توجه به ارتباط زنده یاد رضا مافی و سهراب سپهری، اشاره به ایشان است.

صدا و سیما

در ادامهٔ این گردهم‌آیی آموزشی ـ توجیهی مسئولان نظارت شورای سیاستگذاری صدا و سیما محمد هاشمی، مدیر عامل سازمان صداو سیمای جمهوری اسلامی ایران طی سخنانی ساختار تشکیلات و عملکرد صدا و سیما را تشریح کرد و گفت: کار شورای سیاستگذاری به عنوان قدرت و ابزار مدیریت در صدا و سیما استفاده می شود.

محمد هاشمی افزود: انعکاس دیدگاهها و ارزشیابی شورای سیاستگذاری اگر سریع انجام شود برای سازمان صدا و سیما مفید خواهد بود.

مدیر عامل سازمان صدا و سیما بر جهت‌گیری درست برنامه‌های صدا و سیما تأکید کرد و اظهار داشت: تلویزیون جمهوری اسلامی ایران دیر یا زود به عنوان یك الگوی خوب در دنیا مطرح می‌شود.

طی سه روز گردهم آیی آموزشی ـ توجیهی ناظران و مسئولان نظارت شورای سیاستگذاری و مدیران صدا و سیما و کارشناسان مسائل اسلامی و اجتماعی، در اطراف نقاط ضعف و قوت برنامه‌های سازمان بحث و گفتگو به عمل آمد و به سئوالات شرکت کنندگان پاسخ داده شد.



سومین یادمان استاد «مرتضی نی‌داوود»

نهم مرداد مصادف بود با سومین سالگرد درگذشت استاد موسیقی سنتی ایران «مرتضی نی‌داوود»

استاد «مرتضی نی‌داوود» در سال ۱۲۷۹ در خانواده‌ای هنرمند و موسیقیدان پا به عرصهٔ وجود گذاشت. اخلاف این خانواده نیز همگی به هنر و به ویژه موسیقی روی آوردند.

از نکات شایان ذکر، سبك مخصوص استاد مرتضی خان نی‌داوود است. این سبك (بداهه نوازی) است که در داخل و خارج کشور مورد استقبال قرار گرفت وشهرت آن از مرزها گذشت و همه جا گیر شد. برای مثال شعر «فراق تو» اثر پرویز نی‌داوود، هنگامی در دستگاه افشاری گذاشته شد که تمام این رویارویی نیم ساعت طول کشید. مطلع و مقطع غزل این بود:

ای فراق تو همه بی سرو سامانی من
به فدای تو شد این زندگی فانی من
سر زلف تو که بر شانهٔ من ریخت چو بید
خود پریشان شد از این داغ پریشانی من
ساز مرتضی که بر برگهٔ شعرم بنشست
نی‌داوود بـرآمد زسخن دانی من

از جملهٔ آهنگهای مشهوری که استاد مرتضی نی‌داوود ساخته است، عبارتند از: پیش درآمد بیات اصفهان (موسیقی هزاردستان)، مرغ سحر، در دستگاه ماهور و آتشی دارم به سینه جای دل و...

استاد مرتضی نی‌داوود، در طول عمر خود تمام گوشه‌های موسیقی اصیل ایرانی را با همراهی استاد فرامرز پایور تدوین کرد که این ذخیره در گنجینه هنر موسیقی سنتی ایران محفوظ و ارزشمند است.

استاد مرتضی نی‌داوود اصالت و نجابت هنرمند را اساس حرکت و اعتلای کار او می‌دانست و خود نیز هیچگاه به اعمال و افعال بیهوده و ناپسند روی نکرد و از دایرهٔ اخلاق پای بیرون ننهاد.

روانش شاد باد

کنفرانس نگارگری ایران

براساس گزارش روابط عمومی مرکز هنرهای تجسمی، کنفرانس نگارگری ایران از روز ۳۰ مرداد ماه به مدت یك هفته درمحل موزهٔ هنرهای معاصر برگزار می شود.

در این کنفرانس که به مناسبت برپایی نخستین نمایشگاه دو سالانه نگارگری ایرانی برگزار می شود جمعی از استادان و صاحبنظران مسائل نظری نگارگری شرکت کرده و در اطراف «پنج گنج نظامی»، «نگاره‌های حماسی مذهبی»، «دورنمای هنر معاصر ایران»، «ماهیت نگارگری اسلامی ایرانی»، «پیوند نگارگری باشعر وادب پارسی»، «شناخت بزرگان نگارگری معاصر» و «جلوه‌های گوناگون نگارگری ایرانی» بحث و بررسی به عمل می آورند. همچنین با حضور استادان و نگارگران ایرانی به منظور تبیین وضعیت و موقعیت کنونی نگارگری و آیندهٔ آن میزگرد بحث و گفتگو و تبادل نظر تشکیل خواهد شد.

هادی اسلامی درگذشت



باورش دشوار،
غم انگیز،
امّا ناگزیر بود.
مرگ سرنوشت محتوم زندگان است.

هادی پنجاه و چهار سال پیش به دنیا آمد، پس از اتمام تحصیلات و طی دورهٔ دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك، دراواخر دههٔ چهل با نمایشنامهٔ «زیرگذر لوطی صالح»، در حوزهٔ هنر تئاتر صاحب نامی شد و کار خود را به طور جدّی پی گرفت.

وی پس از سالها فعالیت در تئاتر به بازیگری در سینما نیز روی آورد، ولی هیچگاه تئاتر را رها نکرد.

هادی اسلامی در کار بازیگری به توانمندی رسید و به تجربیات فراوانی دست یافت و به خاطر ارائه کارهایی در خور تحسین موفق شد جوایزی از جشنواره‌های مختلف، به ویژه «جشنواره فجر» دریافت کند که نقطه‌ای درخشان در کارنامه هنری این هنرمند محسوب می شود.

هادی اسلامی، از ابتدای سال جاری بار دیگر نمایشنامهٔ «زیر گذر لوطی صالح» را در دست تمرین گرفته و آن را آمادهٔ اجرا کرده بود، ولی مهلتی نیافت تا آن دنیایی را که به آن دلبستگی داشت و در آن تنفس کرده بود بر صحنهٔ تئاتر تجسّم بخشد و کارنامهٔ هنری او با همان کاری بسته شد و به پایان رسید که با آن آغاز شده بود.

او هنرمندی دردمند بود، در رگهایش عشق و محبت جریان داشت.

او با دلی خسته، دستی بسته، دلی شکسته، در پی حقیقتی بود از دست رفته.

فقدان هادی اسلامی برای خانواده اش، دوستانش و جامعهٔ هنرمندان کشور ضایعه‌ای اسفناك است.

یادش همیشه گرامی باد

جشنواره بین المللی رشد

سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی وزارت آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران، بیست و سومین جشنواره بین المللی فیلمهای آموزشی ـ تربیتی رشد را با شعار «دانش در آئینه تصویر» از تاریخ پانزدهم تا بیست و یکم آبان ماه ۱۳۷۲ برگزار می کند.

این جشنواره درمسیرکار خود اهداف با ارزشی را دنبال می کند که از جمله آنها به:

الف ـ مطرح کردن جایگاه و نقش فیلم آموزشی درنظام آموزش و پرورش

ب ـ امکان عرضه تجربه‌های بین المللی در زمینه تکنولوژی آموزشی از طریق گردآوری و نمایش فیلمهای علمی و آموزشی.

ج ـ ترغیب وتشویق فیلمسازان به تولید فیلمهای علمی و آموزشی.

د ـ شناساندن کاربردهای صداو تصویر به عنوان بخشی از ابزار تکنولوژی آموزشی می توان اشاره کرد. شایان ذکر است که فیلمهای شرکت کننده در این جشنواره در هفت گروه: فیلمهای پیش از دبستان، فیلمهای دبستان، فیلمهای راهنمایی تحصیلی و دبیرستان، فیلمهای معلم، فیلمهای کودکان استثنایی و معلولین، فیلمهای آموزش بزرگسالان و سوادآموزی و فیلمهای عمومی، در دو بخش اصلی مسابقه وخارج از مسابقه به نمایش درآمده و مورد قضاوت هیئت داوران قرار می گیرند.

هیئت داوران این جشنواره نیز از میان کارشناسان سینما و آموزش و پرورش انتخاب می شوند



بخش خانه و مدرسه

بنا به پیشنهاد دفتر تکنولوژی آموزشی و تصویب مقام محترم وزارت، بخش خانه و مدرسه با همکاری مستقیم انجمن اولیاء و مربیان وزارت آموزش و پرورش، همزمان با برگزاری جشنواره بین المللی رشد، در شهرهای تهران و بندر عباس برگزار خواهد شد.

اهداف: آموزش شیوه‌های برخورد صحیح و علمی اولیاء و مربیان با دانش آموزان.

ارزیابی جنبه‌های گوناگون موضوع خانواده و مدرسه از طریق جمع بندی نتایج به دست آمده از نمایش مجموعه‌ای از فیلمهای مربوط به این موضوع.

تشویق و ترغیب فیلمسازان به انتخاب موضوع خانواده و مدرسه در ساختن فیلمهای سینمایی، مستند و...

موضوع: هر فیلمی که موضوع آن خانواده یا مدرسه به عنوان اصلی‌ترین عوامل شکل گیری و تکوین شخصیت انسان در سنین کودکی و نوجوانی باشد، می تواند در این بخش شرکت کند.

مشخصات فیلمها: فیلمها می توانند در قالبهای داستانی، مستند، مستند/ داستانی، کوتاه، نیمه بلند، بلند و به صورتهای زنده یا نقاشی متحرك باشند.

فیلمها در قطعهای ۳۵ میلیمتری و ۱۶ میلیمتری و نوار ویدیوئی (یوماتیك یا وی اچ اس با سیستمهای پال، سکام و ان تی اس سی) پذیرفته می شوند.

جوایز: هیئت داوران فیلمهای بخش مسابقه خانه و مدرسه را به صورت جداگانه بررسی و بر اساس معیارهای مورد نظر، به فیلمهای برگزیده جوایزی اهداء خواهد نمود. هر جایزه می‌تواند به طور مشترك حداکثر به دو فیلم اهداء شود.

* به کلیه فیلمهای شرکت کننده در این بخش گواهی شرکت اهداء خواهد شد.

تکمیل و ارسال برگ درخواست به منزله پذیرش کلیه ضوابط و مقررات جشنواره است.



غنچهٔ ارغوانی، جلو دوربین

«غنچهٔ ارغوانی» عنوان فیلمی است که بنیاد سینمایی فارابی با همکاری سازمان سینمایی سبحان تهیه و تولید می‌کند.

براساس گزارش روابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی فیلمبرداری این فیلم از اواخر تیر ماه آغاز شده و به احتمال قوی تا شروع نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان که از بیستم تا بیست و ششم شهریور در اصفهان برگزار می‌شود آماده نمایش خواهد شد.

این فیلم که چگونگی برخورد کودکان با دفاع مقدس را به تصویر می‌کشد، یك خانوادهٔ روستایی را نشان می‌دهد که در جریان آغاز تهاجم متجاوزین بعثی خانهٔ خود را ترك می‌کنند، اما در مسیر حرکت هدف حملهٔ نیروهای دشمن واقع شده و پدر خانواده مجروح می‌شود، پسر او در غیاب پدر از خانواده دفاع کرده و با دشمن به نبرد می‌پردازد...

همچنین براساس گزارش دیگری ازروابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی، از شهریور ماه فیلمبرداری فیلم «افسانه دمرول» در کوهپایه‌های سبلان و ارومیه آغاز می‌شود. افسانهٔ دمرول، سروده دده قورقوت، عاشیق وحماسه‌سرای آذری، قصهٔ دلاوریها وپهلوانی‌های مردی است که پس از نبردهای فراوان، هماوردی جز مرگ، برای او باقی نمی‌ماند و تلاش او برای غلبه بر مرگ به اوکمك می‌کند تا دیدگاه تازه‌ای نسبت به زندگی پیدا کند.

این فیلم را نیز بنیاد سینمایی فارابی و دفتر فیلمسازی همراه تهیه و تولید می‌کنند.

کار مشترك

سجاده آتش اولین کار سینمایی احمد مرادپور که در سال ۱۳۷۱ فیلمبرداری آن آغاز شده و به علت تغییر فصل متوقف شده بود در سال جاری بار دیگر مقابل دوربین قرار گرفت و اینك مرحلهٔ پایانی فیلمبرداری رامی گذراند.

در ابتدا، تولید این فیلم بر عهدهٔ حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی بود و اینك بنیاد سینمایی فارابی با تقبل نیمی از هزینه‌ها در تهیهٔ این فیلم سهیم شده است. بنابراین می‌توان این فیلم را محصول مشترك حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی و بنیاد سینمایی فارابی تلقی کرد. سجاده آتش فیلمی است که سوژهٔ آن جنگی است و بخشی از عملیات کربلای پنج را دربرمی گیرد.

نمایش بین‌المللی «چکمه»

براساس گزارش روابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی، فیلم «چکمه» ساختهٔ محمّدعلی طالبی در بخش سینمای جوانان جشنوارهٔ بین‌المللی ادینبورگ پذیرفته شد. چهل و هفتمین دورهٔ جشنواره غیررقابتی ادینبورگ از بیست و سوّم مرداد تا هفتم شهریور در اسکاتلند برگزار می‌شود.

فیلم چکمه در گروه تلویزیونی بنیاد شهید تهیه و تولید شده است.

آتش در خرمن

فیلم آتش در خرمن ساختهٔ سعید حاجی‌میری، برای شرکت در بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان «جیفونی» ایتالیا انتخاب شد.

به گزارش بنیاد سینمایی فارابی، فیلم آتش در خرمن، در نخستین حضور بین‌المللی خود، راهگشای سینمای جنگ در این جشنوارهٔ معتبر است.

جشنوارهٔ بین‌المللی «جیفونی» از دوازدهم تا شانزدهم مرداد برابر با سوم تا هفتم اوت ۱۹۹۳ در ایتالیا برگزار می‌شود.

یکهزار مرکز فعالیت ویدیویی

قائم مقام وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اعلام کرد: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با پرداخت وام و پشتیبانی فرهنگی از سازندگان فیلمهای مثبت فرهنگی و یا سالن‌های ویژه ویدئوکلوب حمایت می‌کند و هم‌اکنون با همیاری بسیج سپاه پاسداران بیش از یکهزار مرکز فعالیت ویدیویی را که مجهز به دستگاههای پیشرفته پروژکتور و ویدئو خواهند شد، در دست ساخت دارد.

براساس اظهارات آقای اشعری قائم مقام وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به چهار هزار نفر ازمتقاضیان واجد شرایط مجوز تکثیر و توزیع نوارهای سالم ویدئویی داده می‌شود. وی گفت: مؤسسه رسانه‌های تصویری که هم‌اکنون بیش از صد حلقه فیلم ویدئویی را آماده کرده و در دست تکثیر دارد از مهر ماه آینده فعالیت توزیع فیلم خود را آغاز خواهد کرد.

آقای اشعری ضمن اعلام این خبر که از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، اعتباری به مبلغ چهار میلیارد ریال به امر خرید کتاب برای تجهیز کتابخانه‌های سراسر کشور اختصاص یافته است، افزود: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به منظور احیا و ایجاد هنر سرامیك سازی، سفالگری و سایر هنرهای محلی و سنتی هنرستانهای ویژه در سطح کشور تأسیس می‌کند.

از کمیسیون پروانه ساخت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۹ فیلم جدید پروانه ساخت دریافت کردند

۹ فیلم سینمایی با دریافت پروانه ساخت از کمیسیون پروانه ساخت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مراحل تولید خود را به صورت جدی آغاز کردند.

به گزارش روابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی، از ۲۸ تیرماه تا ۲۸مرداد ماه جاری، برای تولید ۹ فیلم سینمایی پروانه ساخت صادر شده است.

اسامی این فیلمها به شرح زیر است:

۱) ایستگاه آخر ـ کارگردان: سعید پوستی

۲) بلندیهای صفر انتفاضه ـ کارگردان: حسینعلی فلاح حق‌گو

۳) پنجاه روز درالتهاب ـ کارگردان: کریم آتشی

۴) پیشانی سفید (تند باد وحشی) ـ کارگردان: علی عبدالعلی‌زاده

۵) جاده عشق ـ کارگردان: رجب محمدین

۶) جهنم سبز ـ کارگردان: اسماعیل براری

۷) خلوتگاه ـ کارگردان: همایون اسعدیان

۸) روز واقعه ـ کارگردان: شهرام اسدی

۹) هبوط ـ کارگردان: احمدرضا معتمدی

براین اساس، از ابتدای سال تاکنون برای ۳۰ فیلم پروانه ساخت صادر شده است که تعدادی از آنها به مرحله فیلمبرداری رسیده‌اند و بقیه، مراحل اولیه تولید را سپری می‌کنند.

اولین نمایشگاه هنرهای تجسمی بچه‌های مسجد

آثار هنری هنرمندان مساجد شیراز و شهرستانهای استان فارس به نمایش گذاشته می‌شود این نمایشگاه متشکل از آثار «نقاشی، گرافیك، خوشنویسی، تذهیب، مینیاتور، کاریکاتور، صنایع دستی و عکاسی است این نمایشگاه از تاریخ ۵ مهر ماه سال جاری در خانه «سوره» واقع در پارك آزادی شهر شیراز برگزار می‌شود. دبیرخانه اولین نمایشگاه هنرهای تجسمی بچه‌های مسجد اعلام کرد که بخش‌های جنبی این نمایشگاه در دو مسجد شیراز نیز برپا خواهد شد و در مراسم اختتامیه به بهترین آثار هدیه و لوح یادبود اهداء می‌گردد.

ارکستر بزرگ فرهنگسرای بهمن به رهبری منوچهر صهبایی خود را برای اجرای برنامه آماده می کند

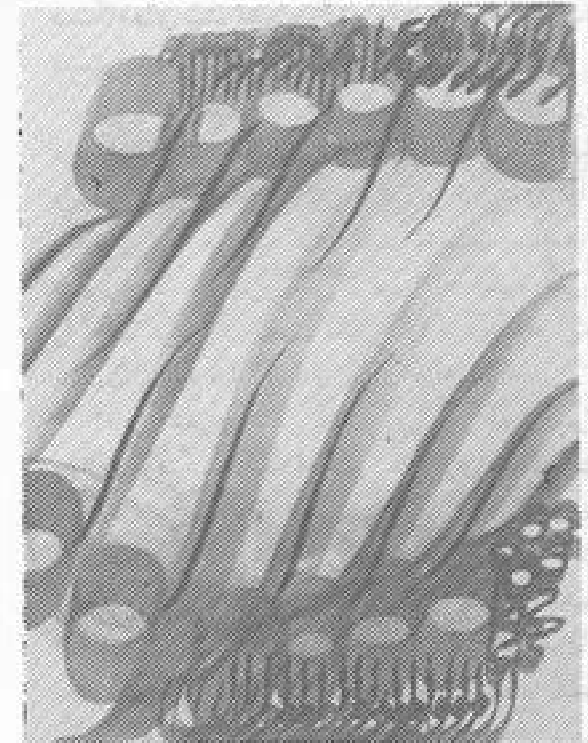
منوچهر صهبایی که از رهبران برجسته موسیقی و ارکسترهای جهانی است تاکنون جوایز بسیاری را از جشنواره‌های موسیقی دریافت کرده، به ایران دعوت شده است تا آثاری از: دوررژاك، بتهون و مرتضی حنانه را با ارکستر بزرگ فرهنگسرای بهمن اجرا کند.

صهبایی که مدت دوهفته رادر ایران سپری کرد اینك در خارج از کشور به سرمی برد و هنگام اجرای این آثار به ایران مراجعت خواهد کرد. وی سال گذشته نیز سه شب ارکستر سمفونیك تهران را در تالار وحدت و فرهنگسرای بهمن رهبری کرد و مورد استقبال کم‌نظیر علاقمندان موسیقی قرارگرفت

برگزاری نمایشگاه نقاشیخط

نمایشگاهی از آثار نقاشیخط علیرضا شیرافکن عزیزی به مدت پنج روز در محل گالری کلاسیك شهرستان بابل برگزار شد. در این نمایشگاه چهل و یك اثر از این هنرمند جوان و خوشنویس با ذوق به معرض تماشای دوستداران گذاشته شد.

آنچه بیش از هر چیز جلب توجّه می کرد، استقبال



شدید و پرشور مردم استان مازندران از این نمایشگاه بود که یکی از دلایل مهم آن راشاید بتوان کم‌نظیر بودن اینچنین رویدادهایی درسطح استان دانست.

حروف در خوشنویسی، نشانه‌های ویژه‌ای محسوب می‌شوند که از یك سو به نظام نشانه‌های زبان‌شناسی و از سوی دیگر به نظام نشانه‌های تصویری وابسته‌اند و به همین مناسبت شاید بتوان گفت که نقاشیخط و کیفیت‌های آن بسیار موفق‌تر از قواعد کلاسیك که گروهی ازمعاصرین به افراط آن را پی می گیرند، می‌تواند بیانگر نظام تصویری خط و ویژگیهای زبان‌شناسی آن باشد.

علیرضا شیرافکن عزیزی با عنایت کامل به توانمندیهای نقاشیخط و همچنین بهره‌گیری هوشمندانه و کم‌نظیر از رنگها، به ویژه رنگهای سبز و آبی که ریشه در طبیعت جنگل، شالیزارها، باغهای مرکبات ودریای نیلگون شمال ومجموعه فضای محیط زیست هنرمند دارد، آثاری را خلق و ارائه کرده بود که به اعتقاد بسیاری از منتقدان و هنرمندان معاصر کشور باید جایگاه تازه‌ای را در نقاشیخط به این آثار اختصاص داد.

کلمهٔ عشق در کارهای علیرضا شیرافکن عزیزی از دایرهٔ حروف پا فراتر نهاده و با طبیعت پیوند یافته، ریشه در ریشه گره خورده وبوته‌های سبز در امتداد حروف و کلمات شکل گرفته است.

کلمه بهار، بهار می‌شود و در پیچ‌وتاب بوته‌های سبز، زندگی می‌یابد و در چرخش دوباره به درون تن خود بازمی‌گردد.

دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران

دومین نمایشگاه دوسالانه نقاشی ایران، آذرماه امسال در موزه هنرهای معاصر تهران، مجموعهٔ فرهنگی آزادی و فرهنگسرای بهمن برگزار می شود. مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که مسئولیت برگزاری این نمایشگاه را برعهده دارد تلاش می کند طی این رویداد هنری به اهداف زیر دست یابد:

الف ـ کشف دیدگاههای نو و نخبگان هنری ایران.
ب ـ انتقال تجربیات و آشنا ساختن مردم با فعالیتهای هنری معاصر.
ج ـ تشویق هنرمندان اصیل و خلاق.
د ـ سنجش فعالیت هنرمندان نقاش.
هـ ـ معرفی آثار برگزیده نقاشی ایران با تکیه بر اصل هویت فرهنگی.

داشتن آگاهی و تجربه‌های ارزشمند هنری برای شرکت هنرمندان در نمایشگاه از اهمیت اساسی برخوردار است و آثار هنرمندان باید دربر دارندهٔ ارزشها و معیارهای شناخته شدهٔ هنرهای تجسمی باشد. ازجملهٔ این ارزش‌ها؛ توجه به اصول طراحی و نقاشی، پویندگی، نوآوری و وفاداری به اصالتهای فرهنگی و هنری ایران اسلامی است.

مرکز هنرهای تجسمی پس از دریافت آثار



هنرمندان توسط هیئت انتخاب، نسبت به گزینش آنها اقدام می کند.

آثار انتخاب شده در نمایشگاه به معرض تماشای دوستداران گذاشته شده و مورد قضاوت هیئت داوران نیز قرار می گیرد. سپس هیئت داوران ده اثر برگزیدهٔ خود را معرفی می کند و جوایزی به شرح زیر به آنها اهدا خواهد شد:

ـ لوح بلورین نمایشگاه.
ـ پانزده سکهٔ بهار آزادی.
ـ خریداری اثر برگزیده در صورت تمایل موزه هنرهای معاصر و توافق صاحب اثر.
ـ برخورداری از امکان برپایی نمایشگاه انفرادی در موزهٔ هنرهای معاصر تهران و فرهنگسرای نیاوران.

نگرانی‌های وازارلی استاد بزرگ هنر حرکتی

ویکتور وازارلی (Victor Vasarely) استاد بزرگ هنر حرکتی کینه تیك (Kinetic) این ادعا را که اعضای خانواده‌اش با او بدرفتاری کرده و او را از صحبت کردن با مردم باز می‌دارند رد کرد.

وازارلی که هم اکنون ۸۷ سال دارد هنرمند پرکاری است که به خاطر طرح‌ها و ابتکارات هندسی اش در جهان از شهرت فراوانی برخوردار است. وی اخیراً به خبرنگاران گفت که به هیچوجه مشکل خانوادگی ندارد بلکه فقط نگران سوء مدیریت بنیاد خود در «اکس ان پروونس» است.

وازارلی برای تامین هزینه‌های این بنیاد ـ که موزه‌های آثار او در شهرهای اکس و گورد در جنوب فرانسه تحت نظارت آن قرار دارند ـ مرتباً آثار خود را به این بنیاد هدیه کرده است.

از جمله مشهورترین آثار وازارلی، طرح‌هایی هستند که حجم‌های برجسته‌ای را مجسم می سازند. یکی از دیگر آثار مشهور وازارلی، طرح چهره ژرژ پمپیدو رییس جمهور پیشین فرانسه است که در مرکز فرهنگی فرانسه نصب شده است. او با استفاده از قطعات مستطیل شکل سفید رنگ در ابعاد مختلف که با زنجیرهایی با طول‌های مختلف به یکدیگر متصل شده و از سقف بلند این مرکز آویزان هستند طرح بزرگی را به وجود آورده است که بیننده اگر در زاویه صحیح قرار گیرد چهره پمپیدو را در آن مشاهده می کند.

اولین جشنواره ویدیویی «سوره»

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، در راستای نیل به اهداف و سیاستهای اصولی نظام فرهنگی جمهوری اسلامی، نخستین جشنواره ویدیویی «سوره» را از سوم تا ششم دی ماه ۷۲ درتهران برگزار می کند.

هدف از برگزاری این جشنواره تبیین جایگاه ویدیو به عنوان یك رسانه در کشور، شناخت معیارهای فرهنگ اسلامی برای رسانهٔ ویدیو، ارتقاء کمی و کیفی تولیدات ویدیویی در داخل کشور، شناسایی و تشویق هنرمندان و استعدادهای جوان است.

این جشنواره در نخستین دورهٔ خود دارای دو بخش اصلی و ویژه است. در بخش اصلی کلیه آثاری که با سیستم‌های ویدیویی و در قالب داستانی، مستند، نقاشی متحرك و... ساخته شده اند شرکت می کنند و بخش ویژهٔ جشنواره به مسابقه در «مسیر تجربه» اختصاص داردکه این بخش به خاطر ارج نهادن به استعدادهای جوان کشور منظور شده و هنرمندان جوان آثار تجربی خود را در این بخش ویژه در معرض قضاوت و داوری قرار خواهند داد.

پیر چنگی

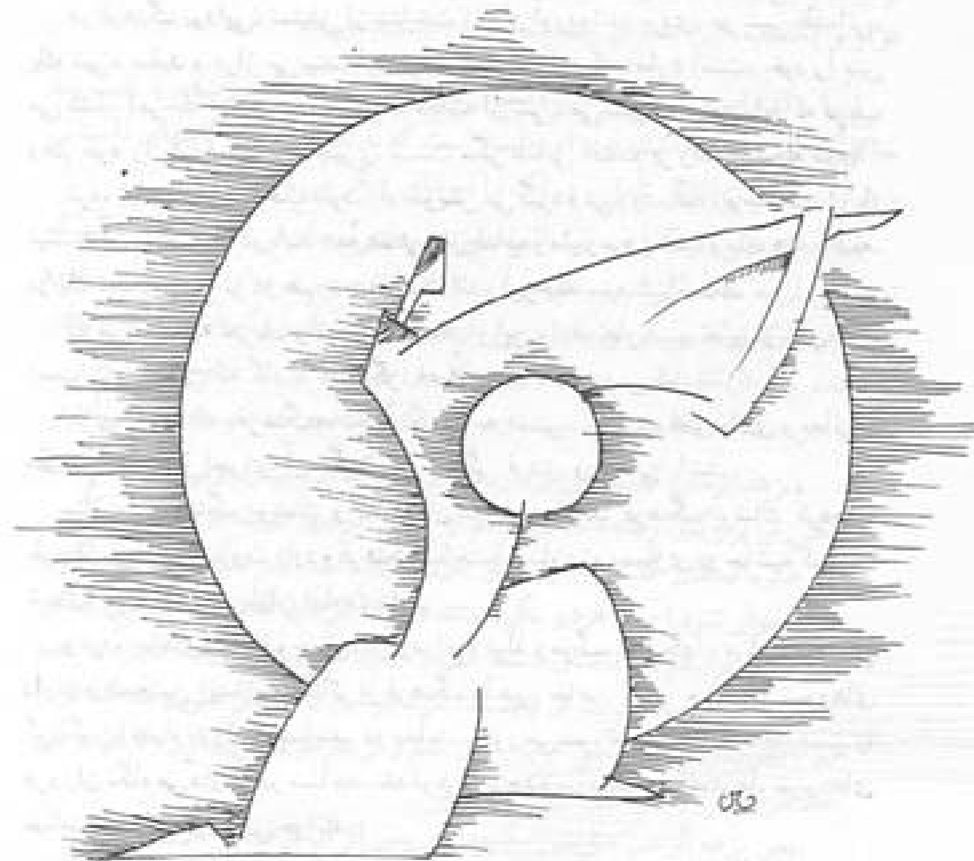
نمایشنامهٔ «پیر چنگی» که توسط عبدالحّی شماسی از مثنوی مولوی، اسرارالتوحید و منطق الطیر اقتباس و نوشته شده است، بار دیگر بر صحنه می‌رود.

این نمایشنامه به کارگردانی هادی مرزبان و با شرکت امین تارخ، فرزانه کابلی، جمشید اسمعیل خانی، قاسم زارع، سهراب سلیمی، حسین محب اهری اجرا خواهد شد.

● دربارهٔ فرهنگ، هنر، روشنفکران، و باقی قضایا

از «هزار و یک شب» تا «بورخس»

■ محمد علی علومی



● اشاره

آنچه در زیر می‌خوانید، مقالهٔ با ارزشی است که همکار خوبمان آقای محمد علی علومی به بهانهٔ خواندن مطلبی در «فصلنامهٔ کرمان» نوشته‌اند. از آنجا که موضوع و مطالب مطرح شده، جنبه‌ای عام و به اصطلاح فراگیر دارد. دریغمان آمد که مقاله را فقط در «فصلنامه» چاپ کنیم و خوانندگان ادبستانی از مطالعهٔ آن محروم بمانند. آقای علومی در این نوشته به مسائل و موضوعات قابل تأملی در زمینهٔ ادبیات شرق و غرب و بخصوص ادبیات داستانی معاصر غرب در مقایسه با ادبیات کهن مشرق زمین اسلامی اشاره کرده‌اند که مطالعهٔ آنها به هیچ‌وجه خالی از لطف نیست.

در شمارهٔ پیشین فصلنامهٔ کرمان، آقای محمد دانش جهانگرد به مقدمه‌ای که بر افسانه‌های کرمان نوشته بودم ضمن اعتراضی که داشتند فرموده بودند: «افسانه‌ها ملهم از آرمانهای مشترك بشر هستند» فرمایشی است متین و من هم، هرگز به این نکتهٔ دقیق اعتراض نداشته‌ام که «افسانه‌های عامیانه، در سراسر جهان، ملهم از آرمانها و احساسات و عواطف و نگرشِ گاه مشترك بشر به هستی هستند»

درهمان شمارهٔ فصلنامهٔ کرمان، سردبیر گرامی فصل‌نامه به درستی نوشته بودند:

«... و اما در این که بسیاری از افسانه‌ها و اساطیر بشر، شبیه به هم هستند، تردیدی نیست، زیرا این قبیل افسانه‌ها ریشه در آرزوها و خواستهای بشر دارند... بشر همواره در آرزوی دست یافتن به عدالت اجتماعی، آزادی و رهایی از قید و بندهای همنوعان و پیروزی خیر بر شر و رسیدن به جامعه‌ای مملو از روح برادری و محبت و معنویت و ایثار بوده است... لیکن آنچه توسط همکارمان در ابتدای نقل یك قصه عامیانه کرمانی درباره «بورخس» آمده بود، اگر اشتباه نکنیم، بیشتر به سبك نویسندگی وی مربوط می‌شود. سبکی که امروز در جهان به عنوان یك «نوع برتر» ادبی معرفی شده است و از آن به عناوینی از قبیلِ «رئالیسم جادویی» و یا «جریان سیال ذهن» نام می‌برند... به این شیوهٔ نوشتن و روایت داستان و رمان، امروز در غرب به دیدهٔ تحسین نگریسته می‌شود و جان کلامِ علومی ـ آنطور که ما تصور می‌کنیم و اگر اشتباه نکنیم ـ اشاره به همین نکته مهم بوده است که این سبك روایت داستان، چیزی کاملاً نو و ابداعی و متعلق به جهانِ غرب امروز نیست، بلکه این گونه نوشتن را قبلاً در افسانه‌ها و اساطیر خودمان و در افسانه‌های شرقی هم دیده‌ایم و نمونه آن «هزار و یك شب» است که راوی، با عبور از هزار توها (لابیرنت)های مختلف، شنونده را به دنیای پر از رمز و رازی می‌برد و...»

جانِ کلام آنچه را که در پاسخ به دوستْ نادیده‌ام، آقای جهانگرد و مقاله‌اشان می‌خواهم بگویم، همین است که آقای سیّد احمد سام گفته‌اند و چیزهای دیگر... با یك توضیح از سرناگزیری، به اصل مطلب خواهم پرداخت. دوستان خواننده!

آنچه را که می‌خواهم بگویمتان، حاصل سه سال تجربیّات فرهنگی و گاه بی‌فرهنگی(!) خودم است در دیار هول‌انگیز تهران، که در آن ایرانی و انیرانی، فارس و ترك و کُرد و یونانی و رومی و تورانی با همدیگر می‌زیند و... فرهنگهای گوناگون و... انواع مجلات و نشریّات و کتابها و... آشوبِ اندیشه‌ها!

باری، می‌پردازیم به اصل مطلب، پس، بسم‌الله:

☐ پرفسور سوزوکی، «ذنیست»، روانکاو و شرق شناس ژاپنی، در بیانِ تفاوت میانِ بینش و جهان بینی شرق و غرب، مثالی از اشعار دو شاعر ژاپنی و اروپایی آورده است:

«باشو»،هایکوسرای نامی ژاپنی، زمانی در کنار پرچینی، گُلی سفید رنگ و کوچك (نازونا) را می‌بیند و این، گلی است که در هنگام بهاران، در کنار راههای روستایی، در دشتها و در کنار پرچینها می‌روید و معمولاً، کسی متوجه‌اش هم نمی‌شود، از بس که ریز و ظریف و محو است!

باری، «باشو» به تماشای «نازونا» می‌نشیند. به روشن شدگی و اشراق می‌رسد. برمی‌خیزد و می‌رود و این همه را درهایکویی بیان می‌کند.

اما شاعری اروپایی ـ که متأسفانه نامش را به خاطر ندارم ـ گُلی را می‌بیند. آن را می‌کند، گلبرگهایش را پرپر می‌کند تا به معنای هستی برسد و سپس، نومیدانه، این تشریح خود را در شعری بیان می‌دارد.

«پرفسور سوزوکی»، این دو شیوهٔ نگاه و عمل را، مثالی خوب برای تفاوت بینش شرق و غرب می‌داند.[۱]

بینش شرقی، شهودی و درونگراست. سعی دارد که با همهٔ جهان و پدیده‌های آن به یگانگی برسد، روح و به تعبیری دیگر، «جانِ جهان» را دریابد و می‌داند که دریافتِ «جانِ جهان» از طریق آزمایش و تجربه و آزمایشگاههای عریض و طویل، ممکن نیست. (نیما متأثر از چنین بینشی است که می‌گوید: اگر می‌خواهی از درخت بنویسی، خود، درختی بشو!)

به همان مثال گُل برمی‌گردیم. با تجزیهٔ گُل و آزمایشهای فیزیکی و شیمیایی بر روی اجزای آن، باری، بی‌گمان می‌توانیم نحوه و چگونگی رشد و حیات فیزیکی آن را دریابیم و این که چگونه، گُل از طریق ریشه‌ها و آوندهایش آب و مواد غذایی و... از خاك می‌گیرد و سپس... امّا با این همه، ما از این طریق، هیچگاه معنای اصلی و اساسی گُل را در نخواهیم یافت.

برای همین است که در بینش غربی، گل هم، همچون همهٔ پدیده‌های دیگر جهان یك «موجود» است و در بینش شرقی، گُل نیز، همچون همهٔ پدیده‌های دیگر هستی، آیه‌ای است. نشانه و نمودی از یك معنای دیگر، معنایی اساسی‌تر است. نمودی است از «جان جهان».

همینجا لازم است که فرمایشی حکیمانه و ژرف اندیشانه، از مولا علی(ع) را بیاورم که فرموده است: «خداوند در همه چیز است امّا نه به یگانگی و دور از هر چیز است ولی نه به بیگانگی.»

در فرهنگ بودایی، تمثیلی از شناخت انسان آورده اند: مردی، در شبی ظلمانی، یك شیء سفید و دراز می بیند. او، هراسان می پندارد که «مار» است. خود را پس می کشد. (مرحلهٔ اوّل). مرد، سپس به معاینهٔ آن شیء می نشیند و درمی یابد که فریب وهم خود را خورده و این، چیزی نیست مگر طنابی افتاده بر راه. (مرحلهٔ دوّم).

مرد، شادمان از شناختِ خود، راه خویش می گیرد و می رود. امّا، (توجه کنید) زیاد نیستند آن کسانی که دریابند همهٔ هستی، از طناب و مار و مرد و شب و ماه، همه و همه، در یك معنای ژرف تر در هم پیچیده شده اند. (مرحلهٔ سوم شناخت)

☐ می رسیم به تعریف واژهٔ «فرهنگ». از این واژه، تعاریف و تعابیر زیادی شده است. تعریفهایی که گاه با همدیگر، اصلاً و ابداً، همسویی نیز ندارند.

باری، شاید که «فرهنگ»، نحوهٔ نگرش به هستی، به پدیده های مادی و معانی و مفاهیم معنوی و اجرای آن نگرش در زندگی فردی و جمعی باشد.

مثلاً ما «فرهنگ پوشاك و ساختمان سازی» داریم. فرهنگ پوشاك کُردها و بلوچها با فارسها تفاوت دارد و فرهنگ ساختمان سازی و معماری در حاشیهٔ کویر، با شمالِ مرطوب و پر باران تفاوت دارد.

و مردم جاهای مختلف جهان، در ازدواج و تولّد و مرگ، فرهنگها و مراسم متفاوتی دارند و همچنین انسانها ـ متأثر از فرهنگ مذهبی خاصِ قومِ خود ـ با شیوه های گوناگون، خداوند را می ستایند. در معابد، بخور می سوزند. در آتشکده ها، آتش را فروزان نگاه می دارند. در مساجد، خداوند را سجده می برند. در کلیساها، سرودهای ستایش پروردگار را می خوانند.

ما، فلان قوم و ملّت را صاحب فرهنگ پیشرفته می دانیم، زیرا فی المثل، مردمی نوعدوست وآشتی جویند و روابط انسانی در آن قوم غالب است و قوم دیگر را دارای فرهنگی عقب افتاده می‌دانیم، زیرا پرخاشگر و فاسدالاخلاق است و حتی شاید هنوز هم، اگر دستش برسد، دشمنش را می کشد و می خورد! (اگر چه در پرداختن به فرهنگ اقوام بدوی و جنگل نشینان آمازون و آفریقا، حتماً باید به ریشه‌های اساطیری رفتارهایشان نیز کاملاً توجّه داشت).

مردم جهان، ایرانیها و هندیها را، اقوامی با فرهنگ می شناسند و یك دلیل اصلی و اساسی آن، غنای هنر و ادبیات هندیها و ایرانیهاست.

مها بهاراتا و اوپانیشادها و ریگ واداها و... در هند و اوستا و شاهنامه و مثنوی و غزلیات حافظ و مولانا و... در ایران، گواه بر این فرهنگ قوی و غنی است. زیرا سرایندگان آن آثار عظیم و جاوید، در ضمن، بینشِ معنوی قومِ خود را با بیانی عمیق و زیبا، ارائه کرده‌اند و البته، در این میان، کشف و شهودِ شخصیِ آن شاعران و سرایندگان را هم اصلاً نباید از نظر دور داشت.

فرهنگ غرب، (به ویژه فرهنگِ اخیر جوامع غربی، فرهنگ بی‌دینی آنان) در سطح و نمودِ جهان می لغزد و قادر نیست که بر «جانِ جهان» نظر افکند.

جهان و انسانهای از هم گسیخته، مسخ شده، و کژومژ نقاشی‌های غرب کجا و جهان و انسانهای زیبای مینیاتورهای ایرانی و هندی و چینی و ژاپنی کجا؟!

«دوستان دقیق و نکته‌سنج، اندکی آرام بگیرید! آری، می‌دانم که این نقاشی‌های زشت و تباه، نشانگر جهان و انسانهای الینه شده و مسخ آن جوامع فوق صنعتی و غیره و غیره است.

این را می‌دانم و افزون بر آن، کلام و تعبیر عرفای قدیمی خودمان را می آورم که در تعریف انسان گفته‌اند:

«حلق است و دلق و...» باری، با تأسف و دریغ باید گفت که انسان مسخ گشتهٔ غربی همان است و انسان دلقك سرشت غرب‌زده نیز همان!

و آنگاه، حساس ترین انسانهای آن جوامع سوپر صنعتی، خسته از دایرهٔ بسته و پرملال «زیستن برای مصرف و مصرف برای زیستن»، می روند و در مثلاً «نپال»، در سایهٔ رخوتناك حشیش، به دنبال آن «نمی‌دانند کجا» و «نمی‌دانند چرا»، جان می سپارند.

آری دوستان دقیق و نکته‌سنج، همهٔ حرف من همین است که اگر منظرگاه ما، «جان جهان» نباشد و اگر که دامان یار دیرین خویش ـ یاری که به تعبیر خود، از رگ گردن نیز به ما نزدیك‌تر است را فروهلیم، هرگز سرنوشتی بهتر از آنها نخواهیم داشت.

اما شاید بهتر باشد که «منطقی» بیاندیشیم. همین «منطق» معمول و مرسوم را به کار گیریم. حساب دو دوتا، چهارتا را در نظر داشته باشیم. شاید بتوانیم که دست از دامان یار برداریم (حرفهای بسیار کهنه‌ای هستند، ناشی از احساسات رمانتیك وار و شاعرانه!) و به سرنوشت نومیدانهٔ جوامع غربی هم دچار نشویم... و مثلاً سوسیالیسم، (کلمهٔ عجیب و قابل تأملی است. اما حالا که بر قلم آمد تا آخرش می‌رویم). سوسیالیسم چه طور؟ آهان! راه نجات! دیدی علومی؟ دیدی که اشتباه کردی و به خطا رفتی؟!

اما دوستان، کدام نوع سوسیالیسم را می گویید؟ **سوسیالیسم نوع روسی؟** برای من چه تفاوتی باید داشته باشد که در زیر چکمه‌های **هیتلر** جان بسپارم و یا **استالین؟**

سوسیالیسم چینی؟ خبر موثق دارم که هنوز خون آن سه هزار دانشجوی چینی را که در زیر زنجیرهای تانکهای جنگی، له و لورده شدند ـ زیرا که آزادی بیان و عقاید می‌خواستند ـ بر میدانهای پکن می‌درخشند.

جالب است! آن ژنرال شکم گندهٔ چینی، با صورت فربه و چشمهای ریزش، می‌آید و پشت میز می نشیند. اندکی می اندیشد (در بیرون هیاهو و خروش خشم جوانها برپاست و در مغز حقیر ژنرال، نطفهٔ اندیشه‌ای دهشتناك شکل می گیرد).

ژنرال، با سرانگشتانش بر روی میز ضرب می گیرد و با خود می اندیشد: «کشتار؟ آری... من هستم که تصمیم می گیرم. نه خدایی در کار است و نه انسان، کاره ای است».

ژنرال با کسالت ـ ناشی از بیداری شب پیش در محفلی از دوستان، همه ژنرالهای سرخ و... موزیك جاز غربی (آهسته پخش می شد و دوستان، همه، خودمانی بودند!) و... ویسکی و... اینك این سردرد و کسالت ـ تلفن را پیش می کشد و زنگ می‌زند... تانکها به سنگینی به راه می افتند و... گریز، فریاد، استخوانهای درهم شکسته، دستی لرزان و خون چکان، که برای یاری خواهی از میان انبوه اجساد، اندکی بالا آمده است و...

و همهٔ این صحنه‌های موحش، برای چیست؟ به جهت باور نداشتن، از صمیم جان ایمان نداشتن به این اصل اساسی در هستی است که:

پس هرکس به اندازهٔ ذره‌ای، مثقالی خیر انجام دهد به سوی خودش برمی گردد و هرکس به اندازهٔ ذره‌ای، مثقالی شر انجام دهد، به سوی خودش برمی گردد و نتیجه‌اش را می بیند.

برگویی شد، بر من ببخشایید. گفتیم که نمود اصلی و آشکار فرهنگ در هنر و **ادبیات** یك قوم و ملّت است.

به عنوان مثال به نقاشی توجه کنید. در مینیاتور شرق (ایران، هند، چین و ژاپن)، گویی یك سرو، یك آهو، یك پرنده، یك زن و یك مرد است که پیوسته تکرار شده اند! چرا؟

زیرا، همچنان که گفته شد، در این فرهنگ و در این نحوهٔ بینش به **«جان جهان»** توجّه می شود و پدیده ها، همه؛ نمودی از معنایی دیگر هستند.

یك نقاش مینیاتور، در عهد صفوی، گفته بود: «اگر می خواهی خدا را بشناسی، یك گل سرخ را بنگر».

و بدیهی است که در این چنین بینشی، تفاوتهای فردی و جزئیات، اهمیّت ندارند و یا حداقل، چندان اهمیّتی ندارند. همهٔ گلهای سرخ، **یك گل سرخ** هستند که آن نیز، آیه ای است. همهٔ زنهای مینیاتورها، همهٔ آهوها، همهٔ پرنده ها و همهٔ سروهای جهان، یکی هستند. در نقاشیِ غرب ـ منظور، نقاشی کلاسیك غرب است ـ به جزئیات جهان و انسان، بسیار توجّه می شود. نقاشی های **میکل آنژ** و **داوینچی** و **رامبراند** را به خاطر بیاورید، **افسانهٔ آفرینش** و **لبخند ژوکوند** و چه وچه...

این تفاوت در **ادبیات** شرق و غرب نیز هست. ادبیات غرب ـ از آغاز چنین بوده ـ در فضاسازیها، صحنه پردازیها و توصیف جهان و انسان ـ منظور، البته، ظاهر و نمود انسان است، بسیار دقیق و جزئی نگر است و این، در سنت ادبیات غرب است. (از داستایفسکی چشم می‌پوشیم که یگانهٔ ادبیات غرب بود)

فی المثل در **«ایلیاد و ادیسه و انه‌اید»**، ما می‌دانیم و با تصاویری دقیق که حماسه‌پردازان آنجا ارائه می‌دهند؛ ما حتی می بینیم که مثلاً بر نیزهٔ زرّین پهلوان، دوازده پارچهٔ رنگین ـ به رنگهای سرخ و سیاه ـ آویخته شده است و او، پیش از انجام مراسم نیایش، کوزه ای سفالین و قهوه ای رنگ را که دو دسته دارد، برمی دارد و از آن شراب می نوشد و سپس از دستیاری که شنل زرین بر دوش دارد، تاجی از برگ می گیرد و بر سر خود می گذارد و رو به سوی خورشید می ایستد و با صدای بلند، الهه آفتاب را به یاری می خواند و سپس کاردی را ـ که دستهٔ سیمین دارد ـ در گلوی گوسفند قربانی فرو می برد و خون داغ و جوشان، سراسر دشنه و دستهٔ سیمین آن را می آلاید و خون سیاه و پرحباب و کف آلوده برخاك فرو می‌ریزد و.... غیره و غیره!

در **شاهنامه**، چنین جزئی نگری وجود ندارد (و این به خاطر تفاوت در بینشها است) مگر در مواردی که استاد توانای توس، حکیم **ابوالقاسم فردوسی**، توجه به

جزئیات را لازم ببیند.

مثلاً در مقدمهٔ داستان بیژن و منیژه، استاد سخن، شبی تیره را چنین توصیف کرده است:

شبی چون شبه روی شسته به قیر — نه بهرام پیدا، نه کیوان نه تیر
دگرگونه آرایشی کرده ماه — بسیج گذر کرد بر پیشگاه
شده تیره اندر سرای درنگ — میان کرده باریك و دل کرده تنگ
ز تاجش سه بهره شده لاجورد — سپرده هوا را به زنگار و گرد
سپاه شب تیره بردشت و راغ — یکی فرش افکنده چون پرّ زاغ
چو پولاد زنگار خورده، سپهر — تو گفتی به قیر اندر اندوده چهر
نموده ز هر سو به چشم اهرمن — چو مار سیه باز کرده دهن
هرآن گه که برزد یکی، باد سرد — چو زنگی برانگیخت زان کشت، گرد
چنان گشت باغ و لب جویبار — کجا موج خیزد ز دریای قار
فرو ماند گردونِ گردان به جای — شده سست خورشید را دست و پای
زمین زیر آن چادر قیرگون — تو گفتی شدستی به خواب اندرون
جهانِ را دل از خویشتن پر هراس — جرس برگرفته، نگهبان پاس
نه آوای مرغ و نه هرّایِ دد — زمانه زبان بسته از نیك و بد
نبد ایچ پیدا، نشیب از فراز — دلم تنگ شد زان درنگ دراز
بدان تنگی اندر، بجستم ز جای — یکی مهربان بودم اندر سرای
خروشیدم و خواستم زاو، چراغ — درآمد بتِ مهربانم به باغ
مرا گفت شمعت چه باید همی؟ — شب تیره خوابت نباید همی؟
بدو گفتم ای بُت، نیم مرد خواب — بیاور یکی شمعِ چون آفتاب

پس، تصوّر بنده این است که بی‌توجّهی استادان داستان سرایِ شرق به جزئیات و توصیفاتِ دقیق و جزء به جزء از جهان و انسان، نه به سبب ناتوانی آنها، بلکه به خاطر توجّه عمیق آنان به روح کلی حاکم برهستی و توجّه دقیق به روح انسان است. این استادان، اگر به جزئیات هم بنگرند، به خاطر تأثیر آن، برروان، منش وکنش اشخاص داستان و یا به خاطر نشان دادن توانایی آن روح کلی حاکم بر هستی، آن خلّاق بی‌جهات و فعّال مایشاء است.

در زیر خلاصه قسمتی داستانی از هزار و یکشب را می‌آوریم که «حکایت ملك نعمان و شرکان وضوءالمکان» نام دارد.

پسر و دختر نوجوانِ پادشاهی، آرزوی زیارت کعبه را دارند، پس بی اطلاع پدر، با گروه زائران به راه می‌افتند. به مکّه و سپس برای زیارت مقام ابراهیم خلیل الله، به بیت‌المقدس می‌روند. در آنجا، پسر به سختی بیمار می‌شود و خواهرش که به جستجویِ کار رفته است، اسیر عربی بدوی می‌شودو... باری، منظور، نحوهٔ فضاسازی و صحنه پردازیهای داستانی وتوصیف اشخاص و اشیاء در هزار و یکشب است.

«... چون نیمهٔ شب شد، نزهة‌الزمان برخاست و پاره‌ای از مال برداشت و جامهٔ مردان پوشیده و به در قصر روان شده، دید که برادرش ضوءالمکان، اشتران آماده کرده و به انتظار نزهة‌الزمان ایستاده، هردو به اشتر سوار گشته، شب همی رفتند تا به حاجیان رسیدند و در میان محل عراقی جای بگرفتند و شبانه روزی، همی راندند تا این که داخل مکّهٔ معظمه گشته، مناسك حج به جای آوردند و چون حاجیان قصد بازگشت کردند، ضوءالمکان با خواهرش گفت که می‌خواهم به بیت‌المقدس بروم و ابراهیم خلیل را نیز زیارت کنم. نزهة‌الزمان گفت: مرا شوق از تو افزونتر است. پس چارپایان کرایه کرده، با مقدسان روان شدند و... همی رفتند تا به بیت‌المقدس برسیدند...»

از آنجا که ما، کتابخوانهای ایرانی، بیشتر از ادبیات شرق، ادبیات غرب در اختیارمان بوده و آنها را خوانده‌ایم، خوب می‌دانیم که یك نویسندهٔ غربی و یا نویسنده‌ای متأثر از بینش و به اصطلاح سنّت ادبیات غرب اگر می‌خواست که این قسمت از داستان را بنویسد، در فضاسازیها و صحنه پردازیهای داستانی، چه قدر دقیق و جزئی نگر می‌بود.

حرکت کاروان زائران، شب، بیابان، شنزارها، هرای شتران، آوا و آواز شتربانان و ساربانان، جرینگا جرینگِ زنگوله‌های اشتران، اطراق کردن شبانگاه کاروانیان، آتش افروختن، نان آوردن و غذاخوردن، نماز خواندن، خوابیدن، خوف از راهزنان، رسیدن به مکّه، استراحتگاهی یافتن، توصیف کاروانسرا و کاروانسرادار، توصیف بازارها، حجره‌ها و بازرگانان، زیارت کعبه، حرکت به سوی بیت‌المقدّس و باز... توصیف دقیق و جزء به جزء همهٔ اینها، چندین و چند صفحه را می‌طلبد، حال آن که در هزار و یکشب، این همه در چند سطر آمده است. چرا؟

زیرا ـ گفته‌ایم و بازمی گوئیم ـ داستان سرایان شرقی، با بینش خود، به غیب و به حاکمیّت تقدیر باور داشتند و برای همین است که به اصطلاح گره‌گاههای داستانی و موارد و مباحثِ قابل تأمل و درنگ را درجای دیگر می‌جویند.

آنگاه که ضوءالمکان در بیت‌المقدس به سختی بیمار می‌شود و پس از آن که نزهة‌الزمان به خانهٔ یکی از بزرگان می‌رود تا کار کند و چیزی برای قوّتِ برادر بیاورد و پس از آن که او، اسیر عربی راهزن می‌شود؛ پس از اینهاست که تأمّلات ودرنگهای نویسنده برروی اشخاص و اشیاء و جهان پیرامون سنگین‌تر و بیشتر می‌شود.

از این داستان عظیم، تنها نمونه‌ای، به عنوان شاهد برمدعای خویش می‌آورم:

«نزهة‌الزمان گفت: ای برادر، من روی گدایی ندارم ولی فردا به خانهٔ یکی از بزرگان رفته، خدمت کنم و چیزی از بهر قوت تو به دست آرم.

ضوءالمکان گفت: آیا پس از عزّتها، به ذلّت اندرهمی شوی؟ چگونه مرا هموار شود؟ پس هردو بگریستند و نزهة‌الزمان گفت: ای برادر، ما در این شهر غریبیم و یك سال است که در اینجا هستیم، کس به حجرهٔ ما قدم ننهاده و با گرسنگی نتوان زیست. مرا جز این به خاطر نمی‌رسد که فردا بیرون رفته، خدمت یکی از بزرگان کنم و از بهر تو قوتی بیاورم تا از مرض خلاص یابی و به شهر خویش رویم.

پس نزهة‌الزمان ساعتی بگریست. پس از آن برخاسته، روی خود را با پارچهٔ عبایی که شتربانان دور انداخته بودند، بپوشانید و گریان گریان از پیش برادر به درآمده و نمی‌دانست که به کجا رود؟

ضوءالمکان انتظار خواهر همی کشید تا هنگام شام شد و نزهة‌الزمان باز نگشت و ضوءالمکان آن شب به انتظار بنشست و از دوری خواهر پریشان شد و سخت گرسنه گردید. ناگزیر خود را از حجره بیرون افکند و خادم سرا را آواز داده، با او گفت که مرا به بازار بر.

خادم او را برداشته، به بازارش افکند. مردم قدس بر او گرد آمدند و به حالتِ او رحمت آورده، بگریستند.

ضوءالمکان از ایشان به اشارت، خوردنی خواست. بازرگانان چند درم دادندو خوردنی بهر او بخریدند و بخوراندند. پس از آن برداشته در دکه‌ای برروی کهنه حصیری بخواباندند و ظرفی آب به بالشش گذاشتند. چون شب برآمد، مردم از او پراکنده شدند و هریك به کار خویش رفتند...»

در تهران، دوستان نویسنده‌ای ـ همه هم مشهور و یا نسبتاً مشهور ـ می‌گفتند که هزار و یکشب، سنّت ادبیات شفاهی است و به عبارتی دیگر، نقالی است و به عبارتی دیگر، ارزش ادبی ندارد! اما، شاهنامه نیز چنین است و لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و داستان بهرام و هفت گنبدان در خمسهٔ نظامی نیز چنین است و... اصلاً همهٔ ادبیات ما و ادبیات هند (مثلاً مهابهاراتا) چنین است و به تعبیر دوستان «نقالی» است و این یعنی آیا ارزش ادبی ندارد(؟!)

البته این دوستان محترم، شهامتش را ندارند که به صراحت بگویند. امّا در محافل خصوصی به ادبیات ما، حتی توهین‌هایی بیش از این نیز روا می‌دارند.

از آنجا که این نوشته چیزی نیست مگر درد دلی با شما دوستان همشهری و شما دوستانِ اهلِ قبیلهٔ قلم، خوب است بدانید که یکی از این گردانندگان مجلات به اصطلاح ادبی، آقای غلامحسین نصیری پور[*]، که مدعی ایجاد موج(!) در شعر فارسی است و با سنی بیشتر از پنجاه سال، به نظر نگارنده، هنوز «سیاه مشق» شعر می‌نویسد: زمانی به من می‌گفت که «هزار و یکشب چیزی نیست مگر خرافه»، و تاکید داشت که «من باید گابریل گارسیا مارکز را بخوانم و براین پندار بود که «عطار» را کسی نمی‌خواند و به قول خودش: دیوانها و کتابهای او در کتابخانه‌ها، خاك و خل می‌خورند؛ حال آن که کتاب فلان پیرو ایرانی همینگوی، در عرض یك سال تماماً به فروش رفته است!»

امّا این معیارهای کاسبکارانه و مثلاً «میزانِ فروش»، در مورد ادبیّات و در حوزهٔ هنر، ملاك واقعی و با ارزشی که نیستند، زیرا مثلاً اگر که ارونقی کرمانی ور.اعتمادی دوباره داستانهای آبکی بنویسند، مطمئن باشید که یك «کفشهای غمگین عشق»، فروش بسیار بالا خواهد داشت و حتماً با آن معیار ـ یعنی میزان فروش ـ اینها بزرگترین نویسندگان همهٔ اعصار و دوره‌های تاریخ ایران خواهند شد!

آقای نصیری پور این نکتهٔ بدیهی را شاید نمی‌دانند که «منطق الطیر» عطار، کتاب فرهیختگان است، نه من و امثال من که ذهنمان بیشتر از «اوتللو» را تاب

نمی آورد.

دیدگاهها و سلیقه هایی از این قبیل، متأسفانه دارای هیچ شناختی از ادبیات قوی و غنیّ ما نیستند و آن وقت ـ بعضاً ـ خود را ادیب هم می پندارند. سوگند می خورم که بسیاریشان هنوز آثار سترگ **فردوسی، نظامی، مولانا و حافظ و سعدی** را، حتی نگاه هم نکرده اند!

براین مدعای خود، گواه دارم. فرامرز سلیمانی، که از بانیان به اصطلاح موج سوم در شعر معاصر است؛ در مصاحبه با مجله ای گفته بود: «جای عشق در شاهنامه خالی است»!

شگفتا! پس داستان «بیژن و منیژه» چیست؟ و عشق تهمینه به رستم و عشق سهراب به گُرد آفرید، چیست؟

و عشق مادرانهٔ جریره، دختر پیران، همسر سیاوش و مادر فرود به پسرش که در کنار جسد او ـ به بی گناهی کشته شده به دست طوس ـ جگرگاه خویش را با دشنه، سراسر می دَرَد و از فرط عشق به پسرش، خود را می کشد چه معنایی دارد؟ اگر این عشق نیست، پس چیست؟

مگر قرار است که عشق، تنها در نامه های عاشقانهٔ جوانکی بی مایه به دختر خانمی از سنخ خودش خلاصه شده باشد و در آن نامه ها هم فقط به ترانه های ایرانی و عاشقانه های امثال شما استناد شده باشد؟ (و اصلاً زندگی و حیات و نفس کشیدن خود فردوسی هم با «عشق» بود و آن کار عظیم را، «عشق» به سامان رسانید)

و یا آن نویسندهٔ دیگر، آقای براهنی، در تأویل این بیت زیبا و عظیم مولانا:

داد جـاروبی بـه دستم آن نگـار گفت کـاز دریـا بـرانگیزان غـبـار

به نظریات منسوخ و نیمه منسوخ فروید می چسبد و از گفتار عارفانه و حکیمانهٔ مولانا، تأویلی فرویدی ارائه می دهد.

دریغ بر منتقدان و منقدان یك چشمی شهر کورهای ادبیات معاصر که حتی از دور ـ بسیار دور ـ نیز، طنین تابناك عرفان اسلامی ایران بر جانشان ننشسته است وگرنه... چنین زبان به ناروا نمی گشادند. (گرچه به تعبیر مولانا: از قیاسش خنده آمد خلق را / کاو چوخودپنداشت صاحب دلق را)

و مهمتر از همهٔ اینها، آقای احمد شاملو به فردوسی اهانت می ورزد و او را مجیزگوی دربار سلطان محمود می داند و بر این پندار است که فردوسی با بینش طبقاتی و به نفع طبقهٔ خود، چهرهٔ ضحّاك و فریدون را وارونه جلوه داده و با رویاندن مار بر شانه های ضحّاك، گرفتاری مسخره ای برای او ایجاد کرده است.

حیرتا! این شاعر ـ به زعم عدّه ای ـ «ملّی» «ما هنوز معنای اساطیر، و معنای نهفته و نهانی در داستان ضحّاك را نمی داند: ابلیس و ظهور او بر ضحّاك، بدرکشی، رویدن مار بر شانه های ضحّاك، از مغز سر انسان غذا ساختن ابلیس برای اژدهایان کتفهای ضحّاك، در دماوند در بند شدن ضحّاك و همانجا در زنجیر ماندن تا زمانی که بند بگسلد و جهان را بر آشوب بدارد و پیدایی سروش بر فریدون و...

آیا آقای شاملو، هنوز نمی داند که فردوسی این داستانهای اساطیری را (صرفاً و تمام کمال) از ذهن و خیال خویش نیافریده است؟ آن اساطیر در «خداینامه»ها و دیگر منابع (همچون اوستا) و یا در سینهٔ مردم محفوظ بوده اند و فردوسی با پرداختی بس هنرمندانه، آن اساطیر را به طرزی بسیار چشمگیر و جذّاب به قالب هنر درآورده و ماندگارشان کرده است.

آقای شاملو، فردوسی را مدیحه سرای دربار می داند. اما این مدیحه سرایی چگونه است؟ خوب بود که جناب ایشان به شاهنامه نظری می انداختند تا دریابند تـ کیم، در مدیحه سرائیش آنچنان سخن می گوید که گویی پیری وارسته ای، سته ره ای را پند می دهد و او را به عبرت آموزی از سرگذشت پیشینیان وا می دارد:

، ستایش سلطان محمود، مقدمهٔ داستان کیخسرو آورده است که:

جهاندار گرچند کوشد به رنج بیازد به کین و بنازد به گنج

همش رفتن آیعد به دیگر سرای بماند همه کوشش او به جای

تو از کار کیخسرو اندازه گیر کهن گشته کار جهان تازه گیر

که کین پدر باز جست از نیا به شمشیر و با چاره و کیمیا

نیا را بکشت و خود ایدر نماند جهان نیز منشور او را نخواند

چنین است رسم سرای سپنج بر آن کوش تا دور مانی ز رنج

و این نکته را همهٔ جماعت اهل کتاب در سراسر دنیا می دانند که فردوسی خرده مالکی بود که هرچه داشت، فروخت و جوانی و ثروت خود را صرف سرایش شاهنامه کرد و برای او، منافع طبقاتی جایی نداشت. (بررسی نظریات شاملو دربارهٔ فردوسی و فی المثل این نکته که «**جمشید**، جامعه را به طبقات تقسیم کرد و **ضحّاك انقلابی**، جامعهٔ بی طبقه ایجاد کرد! مجالی دیگر و بحثی مفصل را می طلبد؛ همین قدر بگوییم که خیر! **جمشید**، شخصیتی اسطوره ای است و در اساطیر هند نیز از او نام برده شده است. **جمشید**، در ضمن، نماد دوره ای است که جامعهٔ انسانی از شکل بدوی خود دور می شود و در آن تقسیم کار شکل می پذیرد.»

این قبیل نکات بدیهی و آشکار را، هر کتابخوانی در سراسر دنیا، دربارهٔ **شاهنامه** می داند ولی آقای احمد شاملو، اینها را نمی داند و شاملو، پیر، مرشد و مراد بسیاری از روشنفکران ما است. به عبارت دیگر، وقتی که شاعر ملی(!) با فرهنگ ملّی ما این چنین بیگانه باشد؛ تکلیف دیگر نویسندگان و شاعران ریز و درشت مرید امثال او معلوم است.

□

در تعریف «**روشنفکر**» می گویند که او، کسی است که آگاه است. آگاه از چه و نسبت به چه چیز: آگاه به «خود»، آگاه به «جامعهٔ خود»، «آگاه به جهانی که در آن می زید»، و نیز آگاه به «خویشتن خویش» از همین جاست که تعریفها، منشعب و تقسیم می شوند و هرکس، بنا بر جهان بینی خود، سعی دارد که تعریف دقیق تری ارائه دهد.

ـ روشنفکر کسی است که نسبت به امپریالیسم، طبقات اجتماعی موجود در جامعه خود، احزاب سیاسی و... آگاه است و براساس همین آگاهی، سمت و سویی می گیرد.

ـ روشنفکر کسی است که نسبت به موقعیت انسان در اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاضر و موجود در جهان و جامعهٔ خود، آگاه است.

ـ روشنفکر کسی است که نسبت به موقعیت خود، در جامعهٔ مصرف زده و بی هدف آگاه است و یا حتی آگاه نیست و سردرگم است و همین سردرگمی، آگاهی اوست.

ـ یك تعریف و نظر عوامانه هم وجود دارد که روشنفکر را کسی می داند که از فلسفه و علوم انسانی و علوم اجتماعی و ادبیات و فیلم و نقاشی و موسیقی و موضوعاتی از این دست، بالاخره یك چیزهایی می داند!

این قبیل تعاریف و تعابیر، تا حدّی درست است اما همهٔ آنها ناقص هستند؛ زیرا ـ براساس این تعاریف ـ روشنفکر کسی است که محفوظات بیشتری از جهان و جامعهٔ پیرامون خود ـ و حتی در بعضی موارد، از جهان و جوامع دور ـ داشته باشد و روشنفکر آگاهتر کسی است که محفوظات بیشتری داشته باشد. (فی المثل تاریخ انقلاب فرانسه، تاریخ انقلاب اکتبر، تاریخ تشکیل کمینترنها و غیره و غیره را با ذکر جزئیات، خوب حفظ کرده باشد. کار ضبط صوت قدیم و کامپیوتر فعلی را انجام داده باشد!)

ما، در گذشته از روشنفکر تعبیر و تعریف دیگری داشتیم. به او «**حکیم**» می گفتیم. یعنی کسی که «**حکمت**» را می داند. «**حکمت**» هستی را می داند.

حکیم، کسی بود که از عقل و خرد کلی جهان، آگاهی نسبی داشت و «**حکیم تر**» کسی بود که از این خرد حاکم بر هستی، آگاهی بیشتری داشت. البته شیوه و طریق این آگاهی یافتن، باعث و سبب جدالهای لفظی در میان حکیمان بوده و دفتر دل در مقابل پای چوبین استدلال قرار داشته است.

مولانا می فرماید: دفتر صوفی سواد و حرف نیست / جز دل اسپید همچون برف نیست.

و در مقابل، حکیم ناصرخسرو قبادیانی **خردگرا** و بسیار هم خردگرا بوده است. «البته، ناگفته نماند که ما، در میان حکیمان شرق مسلمان، ابوالعلاء معرّی را هم داشته ایم ـ که مشهور به الحاد بود ـ و **حکیم عمر خیام** را هم داریم که اهل شك بود، اما این اندیشمندان، آنچه را که می گفته اند، از ژرفای جانشان برمی خاسته و هرگز طوطی صفتانه گفته های دیگران را تکرار نمی کرده اند.»

باری، تا ما حکیمانی همچون **فردوسی و نظامی و مولانا و حافظ** داشتیم، مردمان جهان چشم به ما داشتند و نگرانِ بینش زیبا و الهی و عاطفی و انسان دوستانهٔ ما بودند.

شنیده ام که در زمان حاضر نیز، در بعضی از مجامع بین المللی، این شعر حکیمانهٔ سعدی را بر سر در خویش آویخته اند:

بنی آدم اعضای یکدیگرند که در آفرینش زیك گوهرند

چو عضوی به درد آورد روزگار دگر عضوها را نماند قرار

پس از عهد صفوی، بنا به دلایل بسیار، جامعهٔ ایران در رکود و رخوتی سنگین فرو رفت، آنچنان که مگر در موارد انگشت شمار، ما نتوانستیم مردان مرد ارائه دهیم.

«**رستم التواریخ**»، گزارش جالب توجّه و در عین حال دردناکی از زندگی و کردار شاهان قاجار است. شاهانی که عرصهٔ اندیشه و عملشان، تنها سفره و بستر بود و بس! و حتماً شنیده اید که: «الناس علی دین ملوکهم»

باری، کشتارها، جنگهای داخلی، دور افتادن و بی توجهی به علوم، بها دادن به رذالتهای اخلاقی و اجتماعی از سوی شاهان و درباریان، استبداد، قتل عام اندیشمندان و مردانِ وارستهٔ سیاسی ـ همچون میرزاتقی خان امیرکبیر ـ و دلایل دیگر و دیگر، منجر به ایجاد جامعه ای در حال احتضار شد.

سپس، گروهی از بچّه های درباریان و اشراف برای تحصیل ـ و یا حتی برای عیّاشی ـ به اروپا رفتند. اینها در آنجا ناگهان جهانی یکسره دیگرگون می دیدند. گویی اصلاً به سیّاره ای دیگر رفته اند.

آن ترامواها، کافه های مجلّل و پرنور، تئاترهای چند طبقه، ارکسترهای عظیم، زنهای پرزرق و برق و سر برهنه و آستین کنده و لنگِ لخت، و... اتومبیلها کجا و این خیابانهای پر گرد و خاک ـ که تا ابر بهاری اندك نمی بزند، غرق گِل ولجن می شوند ـ و درشکه های تق و لق و سورچی‌های پیر که چپق می کشند و دائم سینه صاف می کنند و به طرزی به دور از نزاکت(!) تف می پرانند و به یابوهای لاغر و مردنی فحشهای چارواداری می دهند و آنوقت آن پستوی تاریك و نمناك مثلاً استحق جهود و آن هم از بی بی بگمهای پیر و پاتال و جادو و جنبلهایشان! کجا؟

گروه عمده ای از «منوّرالفکر»های عهد قاجاری، مرعوب غرب و ظواهر آن شدند؛ آن چنان هراسی که به احساس عمیق حقارت و خفت منجر شد و «منوّرالفکر»، نوکری را افتخار دانست. این گفتهٔ «تقی زاده» مشهور است که فرموده بود(!): «ایرانی راهی ندارد مگر آن که از فرق سرتا نوك پا، فرنگی شود.»

اما، در این میان، گروهی از «**منوّرالفکران**» شرافتمند ایرانی، به فکر ایجاد ترقّی اجتماعی، آن هم از راهی که منجر به بردگی بیگانگان نشود؛ افتادند.

سید جمال الدین، میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل، شیخ احمدروحی، میرزا آقاخان کرمانی، دهخدا و... از این گروه بودند. اما صد افسوس که تعداد اینها کم و انگشت شمار بود.

گفتیم که خیل عظیمی از منوّرالفکران عهد قاجاری، در برابر غرب دچار ارعاب، حس حقارت و سپس پذیرش بردگی فکری شدند. این ارعاب و نوکرمآبی هنوز هم ادامه دارد و تأثیر آن بر بخشی از ادبیاتِ بی رمق معاصر ما، بسیار آشکار است. ادبیاتی که افتخارش به این است که مثلاً از روی دست «**فالکنر**» و «**پروست**» و «**جویس**» و حتی «**همینگوی**» رونویسی کرده و فقط نامها را تغییر داده است. و نیز افتخارش به این است که از روی دست **گابریل گارسیا مارکز**، بنویسد و با دچار «**لورکا**»زدگی بشود. (تب «**لورکا**»، چندی پیش شدّت گرفته بود؛ کتاب شعر هر شاعری را ـ مشهور و یا گمنام ـ که می گشودی، صحبت از زیتون زاران و دریا و نسیم و ماه و گفتگو میان دختر دریا و پسر آفتاب و گیتار و از این قبیل حرفها بود؛ غافل از آن که لورکا، خود می گوید که مایهٔ اصلی شعرهایش را از کولیها و اشعار عامیانهٔ اسپانیایی ـ یعنی بومی‌هایی که نوعی خویشاوندی با شاعر داشتند ـ گرفته است).

امّا شما قطعاً می‌دانید که از **گوته** گرفته تا **بورخس** و **فالکنر** و... بسیاری از اندیشمندان و ادیبان غرب، با نظر تحسین و اعجاب به هنر و ادب شرق نگریسته اند. فی المثل، **گوته** خود را در مقایسه با **حافظ**، تخته پاره ای بر اقیانوس موّاج شعر **حافظ** می داند. (و این در حالی است که گوته، زبان فارسی را نمی‌دانسته و با ظرایف و دقایق کلامی و معنویِ نهفته در شعر **حافظ** آشنا نبوده، بدیهی است که ترجمهٔ حافظ اگر محال نباشد، بسیار مشکل است).

و بورخس، **هزار و یکشب** را «بزرگترین کتاب در همهٔ اعصار» می‌داند. بورخس در کتاب «**هزارتوها**»ی خود، داستانی دارد که آن را، عیناً از هزار و یکشب برداشته است.

(متاسفانه الآن نه **هزارتوها** را دارم و نه **هزار و یکشب** کامل را که داستانها را، برای قضاوت شما، همراه بیاورم).

باری تا آنجا که به خاطر دارم، در قسمتی از یك داستان **هزار و یکشب**، ماجرای رسیدن مردی است به اتاقی پر از عجایب و غرایب و... **بورخس** نیز، همین را در **هزارتوها** آورده است! **بورخس**، همچنین در آن کتاب، داستانی دیگر را به طور کامل از **مثنوی** برداشته است. در مثنوی کبیر، داستان مردی آمده است که برای یافتن گنجی که در خواب دیده است از مصر به بغداد می آید و بورخس، او را از بغداد به اصفهان می کشاند. تنها اسامی شهرها را تغییر می‌دهد. (قابل توجه نویسندگان وطنی که از روی دست همین قبیل نویسندگان غربی و یا امریکای لاتینی رونویسی می کنند و تنها اسامی را تغییر می دهند!)

ارعاب، حسّ عمیق حقارت و پذیرش سروری غرب و بردگی خود، **آقای تقی مدرسی** را وا می‌دارد که در رمان «آداب زیارت»ش، به باورهای مردم ما، به طرزی زشت اهانت روا دارد.

خلاصهٔ آداب زیارت، این است: هادی بشارت (با واژه های فارسی، راهبر مژده «آور») از روستایی به نام **خضرآباد** به تهران می آید. (خضر در ادبیات عرفانی، راهنما و دلیل راه است و حافظ هم می فرماید: تو دستگیر شو ای خضر پی خجسته که من / پیاده می‌روم و همرهان سوارانند) البته، حالا سالهای پس از کودتا و زمانی است که ایران به عنوانِ نیمه مستعمرهٔ آمریکا دارد صنایع مونتاژ و وابسته را در داخل کشور احداث، و راه اندازی می کند. هادی بشارت در محلهٔ مسگر آباد ساکن می شود. (مسگر آباد، مسگری: صنایع ساده و به اصطلاح مانوفاکتور، این را داشته باشید در مقابلِ آمریکا و صنایع عظیم آن) هادی بشارت شاغل می شود. در قبرستان، برروی قبرها آب می پاشد! او، سپس با زنی که هنرپیشهٔ تئاتر است آشنا می شود و با آن زن به آمریکا می‌رود. در رشتهٔ فرشته شناسی، پرفسور می شود. (جالب است! یعنی این که ما حتی اساطیر دینی خود را از غربیها گرفته‌ایم، و یا می گیریم).

هادی بشارت حتی حالا که پرفسور فرشته شناسی(!) شده است، چندان تفاوتی با گذشتهٔ خود، که شغلش آب دادن به قبرها بود، ندارد. حتی حالا هم از زندگی و زندگان به دور است. باری، این پرفسور فرشته شناس(!) در بهمن ماه ۶۲ به ایران بر می گردد. خانه اش، خانه‌ای پوسیده و در حال فروپاشی است. پسرش، خسرو، در آمریکا ماشین شوی است. (یعنی ماشین دولتی و یا ماشین صنعت آمریکا را می‌شوید. یعنی سهم ما در جهان این است!) هادی بشارت، سرانجام...

عالی است! بسیار عالی است! آقای **تقی مدّرسی** دوست چه کسانی است و با چه کسانی دشمنی می‌ورزد ؟ با مردمی که با همین فرهنگ باور به فرشته‌ها و با فرهنگ شهادت طلبی، بیست و پنج قرن سلطهٔ شاهان را برانداختند و استبداد وابسته به استعمار رژیم پهلوی را برچیدند! مردمی که با دستهای خالی، خوزستان را از همهٔ قدرتمندان و قدرت مداران جهان باز پس گرفتند و اگر نبود آن خونهای شجاع... اگر نبود آن دلاوریها و پایمردیها... امروز چگونه بود؟

□

دنیای آشفته، خونبار و دُژمنشی است. از سویی مفاهیم کهنهٔ ناسیونالیزم و حتی شوونیزم، از دل انترناسیونالیزم نوع روسی و تیتویی، سربرآورده اند و از سوی دیگر امپریالیسم به فکر گذشتهٔ خود افتاده و در پی ایجاد مجدّد مستعمرات است. در این میان، در جاهایی همچون افغانستان و تاجیکستان، مردم کشتار می شوند، به خاطر رقابتهای پلید قدرتخواهان سیاسی و به خاطر تفاوت بینشها و عقاید و باورهای دینی و اجتماعی و سیاسی.

در این میان وظیفهٔ روشنفکر چیست؟ من، نه می‌دانم و نه جرأت دارم که برای کسی تعیین تکلیف کنم. اما برای تیمّن، نگاهی می اندازیم به داستانی از مثنوی کبیر:

از نظر گاهست ای مغز وجود / اختلاف مومن و گبر و جهود
پیل اندر خانهٔ تاریك بود / عرضه را آورده بودندش هنود
از برای دیدنش، مردم بسی / اندران ظلمت همی شد هر کسی
دیدنش با چشم چون ممکن نبود / اندران تاریکیش کف می‌بسود
آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد / گفت همچون ناودان است این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید / آن برو چون بادبیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود / گفت، شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست / گفت، خود این پیل، چون تختی بداست
همچنین هریك به جزوی کو رسید / فهم آن می کرد و هر جا می‌تنید
از نظرگه گفتشان شد مختلف / آن یکی دالش لقب داد، این الف
در کف هر کس اگر شمعی بُدی / اختلاف از گفتشان بیرون شدی

■ در پایان، می‌خواهم که همهٔ این نوشتار را تقدیم بدارم به دوست نوجوان کرمانی‌ام، امیر حسین، که زمانی با سه تار و سروده‌هایش، شرر به جانم در افکند. سر سبز و دل خوش بادا.

---

۱) رجوع کنید به کتاب «روانکاوی و ذن بودیسم»، تالیف اریك فروم و سوزوکی
۲) تردید داشتم که در این نوشته از فرد یا افراد خاصّی نام ببرم. امّا دیدم که گریزی نیست. پس نام بردن از آقای سیّد احمد سام و آقایان شاملو، براهنی، نصیری پور و فرامرز سلیمانی به عنوان ارائه کردن مثالهایی از پیروان و یا بانیان و مجریان دیدگاهها و عملکردهای گوناگون فرهنگی متفاوت.

اسطوره و روان رنجوری در نمایشنامه‌های ایبسن

با «هنریک ایبسن» از اسطوره تا واقع گرایی

● مارگات نوریس
● ترجمه دکتر جلال سخنور

«هنریك ایبسن»
Henrik Ibsen
1828 - 1906
Norway

در فضایی محدود و در یك خانوادهٔ فقیر و تنگدست که با فروش چوب مخارج خود را به سختی تأمین می‌کردند کودکی چشم به جهان گشود که کمتر از نیم قرن بعد نام خود را به عنوان یکی از بزرگترین درام‌نویسان جهان جاودانه ساخت، «هنریك ایبسن». وی که در ناحیه‌ای بنام «اسکین» در جنوب نروژ به دنیا آمد به دلیل فشار بیش از حد فقر سالهای کودکی و نوجوانی را با سختی و مشقت گذراند و همراه با کار به تحصیل پرداخت. ایبسن در آستانهٔ ورود به دانشگاه به دنیای سیاست پیوست و خیلی زود از آن خسته و متنفر شد و کناره گرفت.

با این که هنریك ایبسن اولین نمایشنامه خود را به نام «کاتیلینا» در سال ۱۸۵۰ نوشت، لکن ورود او به دنیای تئاتر به طور رسمی از اشتغال در تئاتر شهر «برگِن» آغاز شد و این اشتغال مدّت پنج سال دوام داشت و در این مدت ایبسن چندین نمایشنامه برشته تحریر درآورد که در تئاتر «برگن» اجرا شد.

هنریك ایبسن تحولی فوق‌العاده در درام‌نویسی و کیفیت ساختمان نمایشنامه ایجاد کرد. ایبسن در جریان آفرینش درام منثور خویش، نقش بسیارمهم و اساسی درکنار گذاشتن تئاتر تشریفاتی و تصنعی که می‌رفت تا منسوخ شود برعهده داشت.

هنریك ایبسن در آثار خود چهرهٔ زشت و استهزاآمیزی از طبقات مرفه اجتماع خویش و باورهای پوچ، بی اساس و در عین حال اندیشه‌های نفرت‌انگیز آنان ترسیم کرد که همین امر باعث حملات پی در پی و مداوم این طبقات علیه او شد و سرانجام در سال ۱۸۶۴ درحالی که سی و شش سال از عمر خود را پشت سر گذاشته بود ناگزیر کشور خود را ترك، و به ایتالیا مهاجرت کرد و چند سالی را در ایتالیا گذراند.

هنریك ایبسن ازازدواج و زندگی زناشویی خود احساس خوشبختی نکرده و به شدت در رنج بود. وی در بیست و سوم مه ۱۹۰۶ در اسلو چشم از دنیا فرو بست.

هنریك ایبسن در طول زندگی خود آثار باارزشی خلق کرده که مهمترین آن‌ها عبارتند از:

کمدی عشق ۱۸۶۲
براند ۱۸۶۷!
پیر گنت ۱۸۶۷
ارکان اجتماع ۱۸۷۷
خانهٔ عروسك ۱۸۷۹
خانم اینگر
وقتی که مردگان برمی‌خیزند. ۱۸۸۹
هداگابلر ۱۸۹۰
مدعیان تاج و تخت ۱۸۶۴

امپراطور و جلیلی ۱۸۷۳
روس مرس هولم ۱۸۸۶
جان گابریل بورگمن ۱۸۹۶
ضیافت سول هاگ ۱۸۵۶
اشباح، خانه عروسك، زن دریایی، دشمن مردم. ۱۸۸۲
وایکینگ‌ها در هیل گلاند
ایولف کوچولو
استاد معمار
مرغابی وحشی ۱۸۸۴

لازم به ذکر است آنچه در زیر می‌خوانید نقدی است که به یك تعبیر از دیدگاه علمی [از نظر نویسنده ـ مارگات نوریس] مطرح شده و طبیعتاً تمامی نکات مطرح شده در آن، مورد تائید ادبستان نیست.

منتقدان ادبی بر این باورند که «اسطوره» و «واقع‌گرایی» دو مقوله آشتی ناپذیرند. ولی امتزاج شگفت‌انگیز این دو در نمایشنامه‌های «ایبسن» که در آنها شهروندان نروژی انگاره‌های اسطوره‌ای را تجسم می‌بخشند ـ مسایلی را مطرح می‌سازد که ماهیت نقد اسطوره‌ای امروزین را زیر سئوال می‌برد. البته مورد ایبسن منحصر بفرد نیست. «تی.اس.الیوت»، «جویس» را بخاطر کاربرد اسطوره در کتاب «اولیس» ستود و نقش اسطوره را بمثابه الگوئی توصیف کرد که به هرج و مرج زندگی مدرن فرم می‌بخشد[2]. ولی ایبسن که پیش از وی به نویسندگی پرداخته بود جهان بی نظمی را که نیازمند شکل گیری است نشان نمی‌دهد بلکه دنیایی با ساختار پیچیده را درحال فروپاشی مجسم می‌کند.

«اورلی هولتان»[3] در بررسی گسترده خود درباره انگاره‌های اسطوره‌ای در نمایشنامه‌های ایبسن از روشی استفاده می‌کند که از «یونگ»، «فرای»، «کاسیرر»[4] و دیگر نظریه‌پردازان کهن الگوها ـ که اساطیر را به لحاظ محتوا طبقه‌بندی می‌کنند ـ به عاریت گرفته است. بنابراین هولتان در آثار ایبسن در جستجوی ساختارهای «اسطوره ـ کهن الگوئی» (بعنوان مثال انگاره «طلب» در فرای و تك اسطوره در کمپ بل[5]) و محتوای اسطوره‌ای (همچون اشتمال موجودات فوق طبیعی و حوادث غیر محتمل) است. با این روش هولتان نتیجه می‌گیرد که تنها نمایشنامه‌های اولیه و اخیر ایبسن ماهیت اسطوره‌ای دارند. وی نمایشنامه‌های اجتماعی دورهٔ میانی را با اصطلاحاتی که از «فرای» به عاریت گرفته است، به عنوان «کنار زدن اسطوره به نفع واقع‌گرایی» طبقه‌بندی می‌کند و می‌گوید: «این نمایشنامه‌ها در جهانی انسانی عمل می‌کنند که عوامل فوق طبیعی غایب‌اند و علل و معلول‌ها هم بطور گسترده واقع‌گرایانه تعیین می‌شوند.»[6]

هولتان با همردیف قرار دادن اسطوره با عناصر مقدس و آسمانی و واقع‌گرایی با عناصر دنیوی در کاربرد ابزار انتقادی ـ که به وی اجازه غلبه بر دوگانگی اسطوره و واقعیت را می‌دهند ـ شکست می‌خورد و قادر به تحلیل همزمان اصول ساختاری حاکم بر دوازده نمایشنامه اخیر ایبسن نمی‌باشد.

ساختارگرایی[7] معاصر، بویژه نقد اسطوره‌ای «کلودلوی ـ استروس»[8] مردم‌شناس فرانسوی روش جستجوی در تکرارها، تشابهات، اختلافات و دیگر ارتباطات بین عناصر را بعنوان کلیدهایی برای «ژرف ساخت»[9] اسطوره پیشنهاد می‌کند که تضاد ناخودآگاهی را در مبدأ آن آشکار می‌کند. چون این روش اجزاء روانشناختی اسطوره را مورد توجه قرار می‌دهد وحتی در مورد اسطوره و روان رنجوری بعنوان تظاهرات همانند آسیب روانی[10] به بحث می‌پردازد. بررسی‌های اسطوره‌ای لوی ـ استروس روش خاص ومطمئنی را برای تحلیل نمایشنامه‌های «تکامل یافته» ایبسن پیشنهاد می‌کند. نمایش‌نامه‌های تاریخی ایبسن با شرح حال های «فروید»، «دورا»، «هانس کوچك»، «مردگرگی»، «شروبر»، «مرد موش»[11] در تجلی همانند احساس ناب دراماتیك سهیم‌اند که این خود از عناصر صوری همچون رازهای مدفون، گناهان کهن، نشانه‌های فیزیولوژیکی، وسواس‌های توضیح ناپذیر، خاطرات و الهام ناشی می‌شود.

در نمایشنامه‌های ایبسن نه تنها روان رنجوری بلکه تجلیات آن و فرایندی را که از طریق بیمار بر درمان یا نابودی خویش اثر می‌گذارد، می‌توان یافت. ایبسن با توجه به اینکه روان رنجوران گرفتار اسطوره‌های شخصی‌اند ـ که پیرامون تجربیات دردآور و گناه آلود گذشته متبلور شده‌اند ـ قهرمانانش را به هنگام چالش اسطوره‌هایشان به بحران می‌کشاند[12]. این بحران‌ها شکل مراسم شعائرگونه به خود می‌گیرند تا اسطوره گناه را دوباره به نمایش گذارند ـ و این فرایندی است که ذاتاً ماهیت شفابخش دارد. لوی ـ استروس می‌نویسد: «اسطوره و عمل، زوجی را تشکیل می‌دهند که همواره با دوگانگی بیمار و شفادهنده مرتبط است». بنابراین، احتمالاً تصادفی نیست که ایبسن ـ که در گذشته شاگرد داروفروش بوده است ـ بیماران و شفادهندگان را در آثار خویش گنجانده است، اشخاصی همچون: «لینگ استراند» (مشرف بموت)، «اسوالدآلوینگ»، «الارنتهایم»، «بیتارزمر»، «هدویك» (نزدیك بین)، «آیولف» (فلج)، دیوانگان جورواجور زن و مرد، پزشکانی چون «استوکمان»، «وانگل»، و «رانك».[13]

در آثار ایبسن حتی بیماری جسمی هم تا آنجا که با اعمال گناه آلود انگیخته می‌شود ـ و بسیاری از شخصیت‌هایش به آن اشاره می‌کنند ـ جنبه اخلاقی و نیز روانی دارد. معمولاً ناخوشیهای کودکان به عنوان مظاهر «گناهان پدر» در نظر گرفته می‌شود یعنی ناخوشی آنان چه از طریق آلودگی مستقیم باشد و چه ناشی از اتفاقات غیر مستقیم، ماهیت موروثی دارد. مانند مورد «آیولف» و دوقلوهای «سولنس».[14] درونمایه گناه موروثی انعکاس اسطوره فدیه (نجات بخشی) مسیحی است که خود تکرار کنند. فرایند روان رنجوری است: یك جنایت اسطوره‌ای کهن، گناهی آغازین که باید از طریق اجرای دوباره مراسم شعائرگونه، نجات بخشی یا موازین متعدد عهد عتیق، و با اجرای نمایشی مجدد آن بگونه قربانی آیین عشاء ربانی پاك شود. براساس جهان بینی مسیحی، گناه آغازین را والدین مرتکب می‌شوند و اغلب کیفر آن نیازمند قربانی موجودی معصوم ـ یعنی کودك ـ است. کهن الگوئی «قتل کودکان»[15] در بسیاری از نمایشنامه‌های ایبسن ـ مانند موارد آشکار «هدویك» و «آیولف» منعکس شده است. ادعای آشنایی ایبسن با انجیل، مانند درك غریب و زیبایی شناسانه اسطوره سقوط، مبتنی بر مدارك موجود است.[16] ایبسن در مورد دیدارش از شهر رم می‌نویسد: «هنر رافائل هرگز واقعاً مرا تکان نداده است مردمی که او مجسم می‌کند متعلق به دوران پیش از هبوط آدم هستند.»[17]

نمونه لوی ـ استروس برای بررسی اسطوره ساختاری، روشی را پایه‌گذاری کرده است که طبق آن بسیاری از نمایشهای گوناگون را در ارتباط با یکدیگر بوسیله درونمایه اسطوره‌ای آنها ـ یعنی به واسطه واحدهای تشکیل دهنده اسطوره که لوی ـ استروس آنها را «دسته‌های ارتباطات» توصیف می‌کند ـ بررسی می‌کنند.[18] البته چنین درونمایه‌های اسطوره‌ای به انحاء مختلف در آثار ایبسن کشف شده‌اند. همانطوریکه مثلاً «ریجارد ششنر»[19] در بررسی خود باعنوان «مهمان ناخوانده در نمایشنامه‌های اخیر ایبسن»[20] این پدیده را با ابزار مربوط به یونگ مطالعه می‌کند و مهمان ناخوانده را به عنوان «افکار مجسم» تفسیر می‌کند. این تحلیل، او را از چنین مهمانان شگفت‌انگیزی در نمایشنامه‌های اولیه ایبسن غافل می‌کند افرادی مانند «لوناهسل» و «جوان تونسن» در **ارکان جامعه**، «کریستین لیند» در **خانه عروسك**، «تاالوستد» در **هدا گابلر**، و «اولویك برندل» در **رزمرشولم**.[21]

«دانیل هاکونسن» هم درونمایه اسطوره‌ای دیگری را در بررسی کهن الگوی قربانی برجسته می‌کند. وی بررسی خود را به نمایشهای واقع‌گرایانه و به در نظر گرفتن تضاد بین فردگرایی و آرمان گرایی محدود می‌کند.[22] در عین حال این درونمایه‌های اسطوره‌ای ـ مهمان ناخوانده، قربانی، مرگ کودکان، بیماری و شفا ـ نه فقط بعنوان عناصر پی رنگ نمایشی، بلکه بعنوان حوادث و افرادی که در فرایند روان رنجوری با ظرافت به یکدیگر مرتبط‌اند در همهٔ نمایشنامه‌های ایبسن رخ می‌نمایند.



یك الگوی اسطوره‌ای که نمونه‌ای از ساختار روان‌رنجوری است، زمینه تمام نمایشنامه‌های تکامل یافته ایبسن از «**ارکان جامعه**» تا «**وقتی ما مردگان برخیزیم**».»[23] است. همه اشخاص نمایش به تصور این که سالمند یا بزودی از ثروت قابل توجهی برخوردار می‌شوند از بروز نشانه‌های بیماری ناراحت می‌شوند. این نشانه‌ها را ایبسن به اجمال به عنوان تجلی گناه یا جنایتی می‌شمارد که در گذشته رخ داده و واپس زده شده است. افشاگر جنایت کهن اغلب مهمانی در گذشته بوده است که با آمدن خود تحقیق دوباره گناهی پنهان را سبب شده است. سپس قهرمان، جنایت کهن را به صورت نمادین دوباره مجسم می‌کند و بدین طریق موجبات بخشش و نجات و یا کیفر و هلاکت را برای خود فراهم می‌سازد.

البته اسطوره‌ای که به عنوان نمونه ساختاری برای موقعیت روان رنجوری به کار می‌رود اسطوره «اودیپ» است. یعنی عقده‌ای گناه‌آلود. گناهی کهن که سرکوب شده تا زمانی که نشانه‌ای از بیماری واگیر، همچون طاعون، تحقیق دوباره درباره آن را الزامی کند. این بررسی دوباره، وضع اودیپ را به عنوان مردی گناهکار روشن می‌کند و به او فرصت می‌دهد تا به درستی خود را بشناسد و به گناهش اعتراف کند. فرایند تحقیق دوباره نیازمند زندگی دوباره عقده سرکوب شده است و بنابراین به تداعی بیمار روانی ارتباط دارد. شخص بیمار باید عقده کهن را به یاد آورد و به منظور درمان روان رنجوری خود با آن ارتباطی نو برقرار کند.

یکی از نمایشگران معاصر که فرایند روان رنجوری را به معرض نمایش گذاشت «آلفرد هیچکاك»[24] بود که فیلم‌های مهیج روانی وی نشانه‌هائی چون ضعف حافظه (در «طلسم شده») یا جنون سرقت و ترس از توفان و رعد و برق (در «مارنی») را برای بازگشت به عقده‌هایی که ریشه در کودکی دارند پی می‌گیرد (مثال از اولی زدن ضربه شمشیر به پشت برادر در هنگام شمشیربازی، و از دومی قتل فاسق مادر است). ایبسن همچنین از این ساختار برای ایجاد تعلیق در اولین نمایشهایش استفاده می‌کرد که در آن،

میهمانانی چون «لوناهسل»، «کراگستاد» یا «گرجرز ورل»[۲۵] تهدید کردند که جنایاتی را که سالها واپس زده و پنهان کرده بودند آشکار می‌سازند. به هر حال ایبسن در نمایشنامه‌های بعدی از تعلیق و نمایش تراژیك صرفنظر می‌کند تا بجای پیچیده کردن پی رنگ حادثه به آشکار کردن جنبه‌های روانی بپردازد.

از تمایز شناخته شده بین نمایشنامه‌های «واقع گرایانه» و «نمادین» ایبسن که بگذریم، مفهوم ساختار اسطوره‌ای به عنوان ساخت زیربنایی نمایشنامه‌های تکامل یافته اهمیت این تمایز را آشکار می‌سازد. به عنوان مثال، نمادهای معروف نمایشنامه‌های اخیر وی همانند نشانه‌های بیماری در نمایشنامه‌های اولیه به کار می‌رود، زیرا این نشانه‌ها به عنوان معلول‌های آشکار علل نامرئی ماهیت نمادین دارند: همچنانکه می‌بینیم که دکتر «استوکمان» آب گرم را به عنوان نماد منابع آلوده زندگی جامعه مشخص می‌کند. به هر حال قایق پوسیده «برنیك» و بیماری سیفلیس «اسوالد» چیزی فراتر از مجاز مرسل (ذکر جزء و اراده کل) یا یادداشت سریع پی آمدهای إفراط جنسی یا نظام سرمایه‌داری است. آنها علائم غیرارادی و در نتیجه طنزآمیزند که گناهکار را لو می‌دهند ـ گناهی پنهان را با تمام کوششهایی که برای مخفی نگهداشتن آن انجام می‌شود به نمایش می‌گذارند ـ همچنانکه نوعدوستی فریبنده «ورن» براثر کوری آغازین «هدویك» بی اثر می‌شود. گرچه برخلاف نشانه بیماری، اسب سفید «رزمرشولم» بیان قراردادی قتل «بیتا» است ولی کارکرد یکسانی دارد. تداعی غیرارادی شخصیت شبح‌گونه بیتا همانند هراس عصبی است که مانع عبور «رزمر» از پل باریك فراز نهر آسیا می‌شود. بنابراین در حالیکه کارکردها یکی است، نمادهای نمایشنامه‌های بعدی دلبخواه‌تر می‌شوند در حالیکه نشانه‌های بیماری با وضوح بیشتری روانی می‌شوند به عنوان مثال: سرگیجه «سولنس»، بیقراری «الیدا» و ناتوانی هنری «روبك» بسیاری از نمادهای حیوانی نمایشنامه‌های اخیر اسب سفید، اردك وحشی، زن موش گیر، پری دریایی در حال مرگ[۲۶] و مجسمه‌های روبك ـ همه حامل مرگ‌اند. درست مانند نشانه‌های بیماری در نمایشنامه‌های اولیه: «دختر هندی» محروم از سفر دریایی[۲۷]، سیفلیس «اسوالد» و آب گرم آلوده نمادها و نشانه‌های بیماری همگی به عنوان منادیان مرگی به خدمت گرفته می‌شوند که مرتبط با کسالتی باریشه اخلاقی و معنوی است.

گرچه جنایت کهن در نمایشنامه‌های ایبسن، همان عقده جنسی کودك در روانکاوی فرویدنیست اما گهگاه در این نمایشنامه‌ها گناهان صرفاً آرزوهای گناه آلودند: آرزوهایی برای رفع موانع خوشبختی، مانند «سولنس» که برای سوزاندن خانه «آلین» آرزوی حریق می‌کند و «ریتاآلمرز» که آرزو دارد «آیولف» از پیش چشمش برود. در عین حال گناه آغازین در تمام نمایشنامه‌های تکامل یافته به صورت قربانی تجلی می‌کند که مسأله بغرنج آن، پایان دادن به کشمکش از راه انتخابی گناهکارانه بین دو پلیدی اجتناب ناپذیر یا دو نیکی مطلوب است و این موجب گونه گونی فراوان انگیزه‌ها در نمایشها می‌گردد مانند تفاوت بین قربانی شدن داوطلبانه و سخاوتمندانه «نورا» و قربانی کردن بیرحمانه «آیرن» توسط «روبك».

ماهیت دقیق انتخاب هم متغیر است مثلاً، «قربانی کردن عشق در ازدواجی بخاطر پول» ممکن است بعنوان درونمایه‌ای اسطوره‌ای در نظر گرفته شود که نه تنها در چندین نمایشنامه واقع گرایانه، بلکه در برخی آثار اخیر وی نظیر **استادمعمار، ایولف کوچك** و **جان گابریل بورکمن**[۲۸] هم رخ می‌دهد. ولی در حقیقت دو نمایشنامه مانند **اشباح** و **آیولف کوچك**[۲۹] که ممکن است در مورد مسائل درونمایه‌ای، فضای نمایشی، تصویرسازی و گره گشایی کاملاً باهم متفاوت باشند هنگامی که تضاد بنیادی هر دو بصورت قربانی نمودار می‌شود پی می‌بریم که ساختار مشابهی دارند. «هلن الوینگ» و «آلفرد آلمرز»[۳۰]، هردوتن، بخاطر پول با همسرانشان ازدواج می‌کنند. «هلن» تحت فشار خویشاوندانش و بقیمت چشم‌پوشی از عاشقش «مندرز» و «آلفرد آلمرز» برای تهیه وسائل راحتی «آستا»، خواهر ناتنی و محبوبش، ازدواج کردند. وقتی نیاز جنسی کاپیتان «آلوینگ» و نیز «ریتا آلمرز» را همسرانشان به سردی پاسخ می‌گویند فرزندانشان لطمه می‌بینند. سردی «هلن»، «آلوینگ» را به طرف روسپی‌های سیفلیسی می‌راند، و آلودگی پدر به پسر سرایت می‌کند. «آیولف» کوچك هم به هنگام عشقبازی والدینش در اثر سقوط از روی میز فلج می‌شود. مضمون نابسامانی خانواده و روابط جنسی بعداً در هر دو نمایشنامه به وسیله عشقهای آشفته همزادان نشان داده می‌شود. هنگامی که «آلفرد» و «آستا» ـ که تصور می‌کردند خواهر و برادرند ـ پی می‌برند که از یك پدر نیستند. آشکار می‌شود که پدر عشاق نخستین، «اسوالد» و «رجین»[۳۱] یکی است. سرانجام قهرمانان هر دو نمایشنامه بمنظور جبران لطمات وارده به پسرانشان، با ساختن پرورشگاههایی برای یتیمان رستگاری طلب می‌کنند. در این راه کار «هلن» ناخواسته مصیبت بار، اما مورد «آلمرز» شاید قرین موفقیت باشد.

حرامزادگی که یکی از درونمایه‌های اسطوره‌ای مهم بسیاری از نمایشنامه‌های ایبسن است معمولاً نتیجه «قربانی کردن عشق در ازدواجی به خاطر پول» است تا حاصل گناهی آغازین. با اینکه از بیوگرافی ایبسن اطلاعات چندانی به دست نمی‌آید تولد فرزند حرامزاده از رابطه او با پیشخدمتی در «گریم استاد» و شایعه حرامزاده بودن خود ایبسن از طریق «تورمدنودسن»[۳۲] شاعر می‌تواند دلیل انتخاب این درونمایه باشد. نمایشنامه‌های ایبسن فاقد علائم تزکیه نفس حاصل از اعترافات است زیرا حرامزادگی روانی در کارکرد مشابهی با برگردان اجتماعی خود سهیم است. در اثر «بانوی دریا»[۳۳] ایبسن موضوع زنای روانی را تقریباً از روی مدلی که در «**قرابت‌های گزیده**»[۳۴] گوته ظاهر شده تعمیم می‌دهد. فرزند «الیدا» که بلحاظ قانونی و شاید بطور طبیعی فرزند «ونگل» باشد چشمانی شبیه «استرنجر» دارد که حرامزادگی روانی اش را فاش می‌کند. ایبسن نیز مانند گوته براثر ارتباط عشق خیانت آلود و گناهکارانه که کفاره می‌طلبد ـ و قربانی کردن یك معصوم ـ کودکی را قربانی می‌کند. گرچه فرزند «الیدا» مانند «هدویك» فرزند «شارلوت» و «اتیلی» ـ که آنهم حرامزاده بود ـ غرق نشد ولی هنگامی که بطور نمادین در «اعماق دریا» مانند مرغابی وحشی تیر خورده و می‌میرد بمثابه پرنده‌ای است که قربانی گردیده است. البته «ایولف کوچك» نیز غرق می‌شود. او هم حرامزاده معنوی دیگری است زیرا عشق واقعی «آلمرز»، خواهر ناتنی اش «آستا» می‌باشد که امنیت او از راه ازدواج با «ریتا» فراهم می‌شود. رسوائی عشق که با حرامزادگی فاش می‌شود در نمایشنامه‌های ایبسن از طریق «کودك روانی» به همان سهولت کودك واقعی تجسم می‌یابد. «هداگابلر» برای حفظ امنیت مادی با «تِسمان» کسل کننده ازدواج می‌کند و اجازه می‌دهد «لاوبورگ» از «تئا» که زن کسل کننده‌ای است صاحب «فرزندی معنوی» شود. بارداری قانونی «هدا» همانقدر برای او بی معنی است که مقاله خسته کنندهٔ شوهرش در مورد صنایع دستی قرون وسطی. بنابراین او کتاب درخشان لاوبورگ ـ که حکم حرامزاده‌ای معنوی را دارد ـ از بین می‌برد.

گونه دیگرترکیب «ازدواج بخاطر پول ـ حرامزادگی ـ مرگ کودك» ممکن است با مقایسه نمایشنامه‌های «**ارکان جامعه**» و «**اشباح**» بدست آید. والدین گناهکار، دو فرزند ـ یکی مشروع و دیگری نامشروع را ـ در زیر یك سقف پرورش می‌دهند. در اینجا کفاره قربانی شدن بی گناه از فرزند حرامزاده به طفل مشروع منتقل می‌شود، بطوری که «اولاف برنیك» است که از غرق شدن با کشتی «دختر هندی» می‌ترسد و «اسوالد» است که مبتلا به بیماری می‌شود در حالیکه همزادان نامشروع آنها «دینادورف» و «رجین انگستراند» بسوی آزادی می‌گریزند.

وقتی نمایش آغاز می‌شود جنایت کهن که در گذشته‌ای دور یا نزدیك مدفون است ـ بجز نشانه‌هائی از آلودگی که برای ساختار نمایشی لازم است ـ بفراموشی سپرده شده است. قهرمانان سالم‌اند و با امید به آینده می‌نگرند. این وضع با ورود مهمانی ناخوانده بخطر می‌افتد؛ مهمانی که تأثیر او از نوع همخوانی آزاد روانکاوانه‌ای است ـ که همانند پیام‌آور اودیپ ـ خاطرات دردآور عقده‌ای کهن را بیدار می‌کند. شوك آورتر از همه ورود مهمانانی است که خودشان قربانیان جنایت دیرینه‌اند مانند «لوناهسل»، «الارنتهایم»، «آیرن دوساتو» و «الیدا ونگلز استرنجر» اینان بویژه رابطه‌ای با عشق‌های حقیقی خیانت شده دارند. برخی از مهمانان نامطلوب مثل «جان تونسن»، «گرجرز ورلز» تهدید به افشای جنایت دیرینه می‌کنند. بقیه مانند «الارنتهایم» و «الیدا ونگلز استرنجر» مدعی استرداد قهرمانند. برخی از مهمانان ناخوانده هم دوستان مدرسه یا معلم سرخانه قهرمانان بوده‌اند که بعنوان نقطه مقابل یا سرمشق عینی آنان بکارمی‌روند. «کریستین لیند» برای «نورا» تجسمی است از زندگی بر باد رفته ولی فداکارانه و نیز بازیابی شجاعانه خوشبختی گمشده. «اولریك برندل» برای «رزمر» حکم مثالی محتاطانه از سرنوشت متفکری آزاد را دارد و «تتاالورت» که امنیت اقتصادی و شهرت و احترامش را بخاطر عشق بخطر انداخته است نقش نقطه مقابل «هدا» را ایفا می‌کند. «زن موش گیر» که یك تله‌گذار حیوانات است مانند «اولفهایم» در نمایشنامه «**وقتی ما مردگان برخیزیم**» می‌باشد، که بعنوان کنایه‌ای ترسناك از شکار جنسی برصحنه ظاهرمی‌شود، هم «زن موش گیر» که بمحض

جلب مردها آنها را مثل موش خفه می‌کرد و هم «اولفهایم» که همزمان با سرگرمی همیشگی‌اش با عقابها، گرگها و گوزنها، زنها را نیز شکار می‌کند به «ریتا» و «مایا» ـ که احساسات شدید جنسی‌شان بخاطر غفلت شوهران سرد و بی‌اعتنا بطرز خطرناکی فزونی یافته است ـ هشدارهای خطرناکی میدهند.

در نمایشنامه‌ای که اساساً ماهیتی روانشناسانه دارد ورود مهمانان موجد بحران غایی است، برملا کردن گناه مدفون، موقعیتی را ایجاد می‌کند که قهرمان مجبور می‌شود لحظه‌ای بحرانی را که مربوط به گذشته است تقلید کند. ماهیت این اجرای مجدد باعث تمایز نمایشنامه‌های دورهٔ میانه از نمایشنامه‌های اخیر می‌شود. در نمایشنامه‌های ارکان جامعه، خانه عروسك، دشمن مردم، اشباح، بانوی دریا و ایولف کوچك قهرمانان باید یکبار با انتخاب اصلی خود مواجه شوند. در بقیه آثار، قهرمانان باید به اسطوره ـ یعنی لحظه حقیقی یا خیالی گذشته که شکل نمادین یافته است ـ یا به آرمان‌خواهی گناهکارانه خود از نو تجسم دهند.

هم «برنیك» در ارکان جامعه و هم شهروندان دشمن مردم باید از نو بین درستکاری و کامیابی یکی را انتخاب کنند. فقط باردوم است که بی‌صداقتی، بالقوه مرگ‌بار است همچون غرق کردن مسافران در کشتی پوسیده «دختر هندی» و آلودگی توریست‌ها در آب گرم زیان‌بار. ایبسن ترجیح می‌دهد نتایج گوناگون شوند. «برنیك» صداقت و رستگاری را برمی‌گزیند، اما شهروندان اسیر طمع می‌شوند. «نورا» باید یکبار دیگر بین حفظ غرور شوهرش و موجودیت خود یکی را انتخاب کند، و آنچه برمی‌گزیند با انتخابش در هشت سال پیش تفاوت دارد. «هلن آلوینگ» که سالها پیش خودش را انکار می‌کرد اکنون با تقلید شبح‌وار گذشته هنگامی که «اسوالد» را در حال عشقبازی با «رجین» می‌بیند، «لذت زندگی» را برای او انتخاب می‌کند. اما این انتخاب برای خنثی کردن تأثیرات شوم خطای آغازین خیلی دیر است. اشباح تنها نمایشی است که در آن اصلاحات، با انتخاب شایسته، بی‌پاداش می‌ماند شاید بهمین دلیل است که این نمایش را برای بحث در مورد تراژدی مدرن[35] انتخاب می‌کنند.

ایبسن بازگشت شگفتی را در سیر بانوی دریا و ایولف کوچك ارائه می‌کند که در آن به قهرمانانش فرصت بازگشت به عشقهای حقیقی آغازین را ـ که در ازدواج بخاطر پول و امنیت زیرپا گذاشته بودند ـ می‌دهد. از ازدواج با «ونگل» و «ریتا» فرزندان بدبختی بوجود آمده‌اند و هنگامی که «استرنجر» و «آستا» در آستانه عزیمت با کشتی بخارند باید انتخاب بحرانی صورت گیرد. اما قهرمانان برای جبران مافات خود نیازی به تعقیب آنان ندارند. زیرا «ونگل» و «ریتا» آدمهای خوبی‌اند. در عوض ازدواج‌ها باید برای انگیزه‌های ارزشمندتری تجدید گردند و قهرمانان باید کودکی را که از آنان نیست سرپرستی کنند. همانگونه که «الیدا» موافقت می‌کند که خانه‌ای حسابی برای دختران «ونگل» تهیه کند، و «آلفرد» موافق است که «ریتا» را در مراقبت از پسران یتیم کمك کند.

در هر یك از نمایشنامه‌های دوره میانی روان‌رنجوری هنگامی معالجه می‌شود که قهرمانان به گناه اصلی خود اذعان می‌کنندو به عقده دیرینه تجسم می‌بخشند. این کار گردشی اسطوره‌ای دارد. حضرت آدم با آرزوی این که مثل خدا شود موجب لعنت نژاد بشر می‌شود و مسیح با پذیرش اینکه مثل انسان شود باعث نجات آنان می‌شود.

ایبسن در نمایشنامه‌های بعدی شانس دیگری نمی‌دهد و اجراهای مجدد صرفاً اطوارگونه، نمادین و محکوم‌اند و به جاه‌طلبی‌های نادرست که موجب سقوط قهرمانان می‌گردد اشاره دارند.

نمایشنامه‌های بعدی همان درونمایه اسطوره‌ای آثار اولیه را دارند. ازدواج بخاطر پول، پایان معصومیت، اشتغال شدید بکار، حرامزادگی و عروسی آنچنانی برای پنهان کردن گناه، و قتل ویژه ایبسنی که یك آرمان‌گرا تحریك به خودکشی می‌کند. «هدویك» با تحریك «گرگرزورل» اینگونه می‌میرد. همانطور که «بیتا رُزمر» را، «ربکاوست» و «لاوبورگ» را «هداگابلر» برانگیختند. خودکشی «هدویك» با شلیك گلوله ـ در اتاق زیر شیروانی که آنرا «اعماق دریا» تصور می‌کند ـ تیر خوردن مرغابی وحشی را تداعی می‌کند و یادآور عمل واقعی «ورل» پیر و گناه مجازی اوست در حق «اکدال» پیر که درباره‌اش می‌گوید: «مردمانی در دنیا وجود دارند که به قعر دریا فرو می‌روند در حالیکه بال پریدن نداشته‌اند». «مرغابی وحشی» جزو اولین نمایشنامه‌هائی است که در آن اسطورهٔ روان‌رنجوری را که بر زندگی شخصیت‌های داستان مسلط است تنها در یك تصویر آزاردهنده ارائه می‌دهد ـ توهّمی تند و پر تحرك که یکبار در واقعیت یا در خیال عرضه می‌شود[36] و زدودن اشتغال فکری وسواس‌گونه جز با تجسم دوباره آن امکان پذیر نیست. شیرجه در آب مثل مرغابی وحشی یا رزمرشولم. صعود به بلندیهای دست نیافتنی در استادمعمار و در وقتی ما مرده‌ها برخیزیم، یا شلّیك سلاح در مرغابی وحشی و هداگابلر و همه این صور آزار دهنده و حرکات خشن، تجسم شعارهای آرمان‌خواهانه است ـ گناه کبیره‌ای است که جایگزین حرص و طمع طبقه بورژوا و ایثارگری کننده در نمایشنامه‌های اولیه می‌گردد.

«هدا» با پندار افراط در هرزگی، یا تصویر «لاوبورگ» بعنوان ربّ‌النوع شراب تاکستان‌ها، با نمایش خطرناك بازی با سلاح که خود در طول نمایش تکرارمی‌کندتاقبل ازگرفتن جان خویش «لاوبورگ» را به خودکشی تحریك کند، پریشان‌خاطر می‌شود. قتل «بیتا» به دست «ربکاوست» خودکشی دیگری است که به نفع آرمان‌خواهی روشنفکرانه تحریك شده است و دقیقاً موقعی دوباره تقلید می‌شود که او و «رُزمر» از پل به نهر آسیاب شیرجه می‌روند ـ حتی «ربکا» را در شال «بیتا» کفن می‌کنند. گناه «سولنس» یعنی چالش خداوند، از طریق صعود از منارهٔ بلند کلیسا، نیز با تحریك «هیلدونگل» که طالب دلهره است دوباره اجرا می‌شود. توهم وسواس گونه «جان گابریل بورکمن» برای تصاحب «قلمرو سرد حدید» درهنگام مرگ که «دستی یخ‌زده و فلزی» قلبش را می‌گیرد با جمال تجسم می‌یابد. گناه آغازین «روبك» و «آیرن» نیز همچون گناه «سولنس» انجیلی است. این گناه تقلید طنزآلودی است ازوسوسه مسیح که درآن «روبك» از قله کوه شکوه جهان را به «آیرن» نشان می‌دهد و «ایرن» به زانو می‌افتد. او را نیایش می‌کند و به خدمتش در می‌آید. در اجرای مجدد این قسمت آنان مجبورند دوباره به کوه صعود کنند.

***

نمایشنامه‌های ایبسن از شرح حال روانی فراتر می‌رود دقیقاً به این خاطر که انگاره‌های اسطوره‌ای که زمینه روان‌رنجوری‌اند برای انسان امروزی مفاهیم فلسفی دارند. در اواخر قرن نوزدهم، ایبسن ناظر جدالی اخلاقی بود برای انجام «مسئولیت انسانی» یا پاسخگویی به خواست‌های آرمانی که به دلیل دروغ و ریاکاری ناخودآگاه و نبود مصیبت‌بار خودشناسی مورد بی‌توجهی قرار گرفتند. چیزی که در قرن بعد به عنوان «ایمان نادرست» «سارتر»ی یا «وجود غیر قابل اعتماد» «هایدگر»ی شکل رسمی به خود گرفت. بنابراین «ایبسن» قهرمانان بورژوای خودرا همچون به دام افتادگان در جهانی که اخلاقیات آن مبهم است به نمایش در می‌آورد جهانی که به عنوان مثال باردوگانه هرعمل با ماهیت سرکوبگرانه خویشتن داری و یا ماهیت ویرانگر فساد اخلاقی، آنان را به گناهی گریزناپذیر محکوم می‌کند. ایبسن به این گرفتاری اخلاقی با همدردی پاسخ می‌دهد. او یکبار از پیروان جوانش پرسید: «چه کسی در میان ماست که گهگاه در درون خویش، تضادّی کلّی بین گفتار و کردار، بین اراده و وظیفه، و بین زندگی و فرضیه حس نکرده و تشخیص نداده باشد؟»[37]

در جهانی مبهم به لحاظ اخلاقی، ایبسن در کشف حالات گناه با مشکلی تکنیکی روبرو شد که برای اولین بار در نمایشنامه‌های اولیه «براند» و «پیرگونت» جلوه‌گر شد. این قهرمانان آثار آغازین هم در دام بار دوگانه آرمان‌خواهی افتاده‌اند به طوری که در کوشش قابل ستایش خود برای نیل به تعالی ناگزیر از انسان به غیر انسان رو می‌کنند. تفاوتی ندارد که این حرکت نزولی باشد یا صعودی. حرکتی باشد به سوی خدا یا به سمت حیوان «براند» و «پیرگونت» هردو وسواسی و دمدمی مزاج‌اند، خواه هدف قدیس غول‌پیکر یا حیوان بی‌شاخ و دم شدن باشد، بوالهوسی آنان را در زمره موارد خاص روان رنجوری قرار می‌دهد و سرانجام شکست می‌خورند تا پرتوی بر وضع دشوار اخلاقی جهان افکنند که ایبسن از آغاز در جستجوی کشف آن بود. در سال ۱۸۶۹ ایبسن به «گئورگ برندز» نوشت: «نمایشنامه «براند» بدتعبیر شده است. این کج فهمی مسلماً ناشی از این حقیقت است که «براند» کشیش است و مساله به صورت مشکلی مذهبی بیان شده است. اما این دو شرط کاملاً بی‌اهمیت‌اند من اینك می‌توانم همان قیاس منطقی را که در مورد کشیش انجام داده‌ام درباره یك پیکرتراش یا یك سیاستمدار بنویسم». این قیاس منطقی در نمایشهای بعدی با تجّار، زنان خانه‌دار، معماران، پزشکان و پژوهشگران بازسازی شد اما این تنوع شغلی به تنهائی قادر به جهانی کردن درونمایه وضع دشوار اخلاقی نبود.

لذا ایبسن کوردلی را با وسواس و جبر روانی پیوند زد و چنین بود که معمای اخلاقی را به قلمرو اجتناب‌ناپذیری رفتار آدمی کشاند. برخلاف مسئولیت وجودی «براند» برای اعمال خود، درستکاری فوق انسانی «رُزمر» حاصل نیروهای خردگریزانه و غیرواقع‌گرایانه‌ایست که از دسترس او بدورند. جرج

برناردشاو درباره درخواست «رُزمِر» از «ربه کا» که ازو می‌خواهد به خاطر اثبات شرافت خویش خودکشی کند می‌نویسد: «آنچه واقعاً رُزمِر را وادار به این درخواست می‌کند باور خرافاتی کفاره و نجات از طریق قربانی است»[۳۸]

ایبسن در انگاره‌های اسطوره‌ای که به نظر «فروید» مسئولیت مبهم اعمال بشر را پی می‌گیرند، روانشناسی و اخلاق را به هم پیوند می‌دهد[۳۹]. «اودیپ» با پی‌گیری فرامین شدید روانی که ثابت می‌شود تقلید انگاره‌هایی است که در زمان تولّد مقدر شده است، به سوی سرنوشت شوم خود رهسپار می‌شود. دیالوگهای طبیعی و درونمایه‌های معاصر آثار ایبسن موجب می‌شود که وی همچنان «پدر واقع گرایی نمایشی» باقی بماند. ولی قدرت نمایشی آثار تکامل یافته وی از چشمه‌هایی می‌جوشد که عمیقاً در زیر ظاهر زندگی بورژوازی، درگریز ناپذیری شعایر وآیین‌هایی ـ همچون شفابخشی کاهنان و جادوگران، آیین تعمید و عشاء ربانی، تداعی آزاد روانکاوان ـ است که از طریق آنها آدمی می‌کوشد با خردگریزی خود کنار آید.

توضیحات

1- MARGOT NORRIS FROM UNIVERSITY OF TULSA

۲ـ تی. اس. الیوت «اولیس، نظم و اسطوره» در کتاب جیمز جویس: دو دهه نقد ادبی. نیویورک، ونگاردپرس ۱۹۴۸.

۳ـ اورلی هولتان، انگاره‌های اسطوره‌ای در آخرین نمایشنامه‌های ایبسن. نشر دانشگاه مینه سوتا، ۱۹۷۰

4- JUNG, FRYE, CASSIRER

5- frye's quest pattern and Campbell's monomyth

۶ـ ر. ک. به اورلی هولتان

7- structuralism

8- claude lévi- Stauss (b 1908)

۹ـ ر.ک. به «بررسی ساختاری اسطوره» در کتاب مردم‌شناسی ساختاری کِلرباکوبسون.

۱۰ـ Psychic trauma. اسطوره، رؤیا و نشانه‌های روان رنجوری همگی را ناخودآگاه می‌سازد که لوی ـ استروس آنرا شیئی یا مکان نمیداند بلکه «کارکرد سمبلیک» می‌پندارد.

11- Dora, little Hans, the Wolf Man, Schroeber, the Rat Man.

۱۲ـ جان نورتهام بحران‌های قهرمانان ایبسن را با اصطلاحات فلسفی به عنوان جدال تازه بین «خودِ ذاتی» و «خودِ اجتماعی» ـ به عنوان بحران شخصیت و نه رویارویی روانکاوانه شرح می‌دهد. ر. ک. به ایبسن، یک بررسی انتقادی (کمبریج، انتشارات دانشگاه کمبریج) ۱۹۷۳، ص ۶ـ۲۲۵.

13- The dying Lyngstrand, Osvald Alving, Ella Rentheim, Beata Rosmer myopic Hedvig, crippled Eyolf, assorted madmen and madwomen, and the doctors Stockmann, Wangel, and Rank.

14- Eyolf and the Solness twins.

۱۵ـ هولتان ص ۸۴. همچنین ر. ک. به چارلز لیونز «برخی از گونه‌های قتل کودکان به عنوان کهن الگوی نمایشی»، مجله نمایش تطبیقی، جلد اول (۱۹۶۷)، ص ۷۱ـ۵۶.

۱۶ـ ایبسن در طی کار روی براند نوشت: «من چیزی جز انجیل نخوانده‌ام، که اثری پرقوت و نیرومند است.» (نامه مورخ دوازده سپتامبر ۱۸۶۵). ایبسن، نامه‌ها و سخنان ناشر: اسپرین جورن نیویورک، هیل وونگ، ۱۹۶۴، ص ۴۴.

۱۷ـ نامه به جرج براندز، مورخ یازدهم ژوئن ۱۸۶۹، نامه‌ها و سخنان، ص ۸۶.

۱۸ـ مفهومی چون درونمایه اسطوره‌ای که لوی ـ استروس بمعنی واحد ساختاری یک سیستم بکار می‌برد مشابه یک Phoneme یا Sememe در زبان ـ بجای برخورد تمادین یا استفاده صرف از کهن الگوها، روش عملی را برای بکارگیری دقیق عناصر در نمایشنامه‌های ایبسن برحسب ارتباطشان با یکدیگر و با ساختار جامع‌تر پیشنهاد می‌کند. ر. ک. به مردم‌شناسی ساختاری ص ۷ـ۲۰۶

19- Richard Schechner

۲۰ـ ایبسن، مجموعه مقالات انتقادی، ناشر رولف فیلد، نیوجرسی، پرنتیس‌هال ۱۹۶۵ ص ۱۵۸.

21- Lona Hessel and John Toennesen in pillars of society

Thea Elvsted in Hedda Gabler

Ulrik Brendel in Rosmersholm

۲۲ـ دانیل هاکونسن، «کارکرد قربانی در نمایشنامه‌های واقع‌گرایانه ایبسن» در کتاب روشهای معاصر بررسی ایبسن ناشر: انتشارات دانشگاه فورلاگت، اسلو ۱۹۶۶ ص ۲۱.

23- When we Dead Awaken.

۲۴ـ آلفرد هیچکاک کارگردان و فیلمساز معروف

25- Gregers Werle, Krogstad

26- Dying mermaid, Rat - Wife, Wild Duck, White Horse.

۲۷ـ در اینجا نام یک کشتی غیرقابل استفاده است.

28- John Gabriel Borkman, Little Eyolf, The Masterbuilder.

29- Ghosts, Little Eyolf

30- Alfred Allmers, Helene Alving

31- Regine

۳۲ـ هنس هایبرگ، ایبسن، چهره هنرمند، مترجم جوآن تیت (جرج آلن وانوین، لندن ۱۹۶۹) ص ۳۴ و ۲۲.

33- Lady from the Sea.

۳۴ـ Elective Affinities. اثر یوهان ولفگانگ فردریش فُن گوته ۱۸۳۲ـ ۱۷۴۹، شاعر، داستانسرا، درام نویس و منتقد آلمانی.

۳۵ـ ر. ک. به فرانسیس فرگسون، ایده‌تئاتر، دانشگاه پرینستون ۱۹۴۹، ص ۶۰ـ۱۴۸.

۳۶ـ Herman J. Weigand می‌گوید که اوهام «هیلدا ونگل» در مورد حوادثِ «لی سنجر» دال بر اختلال روانی است «با اینهمه توانایی در آمیختن حقیقت با خیال آنهم با این شدت، تنها ویژه خردسالان و یا بزرگسالانی است که عادات ذهنی کودکانه رابشت سر نگذاشته‌اند، بنابراین اگر خصوصیات دیگر رفتار هیلدا آثاری از یک کند ذهنی غیر طبیعی را نشان دهد این تصور ما می‌تواند موجه جلوه کند.» (از کتاب ایبسن مدرن، تی. پی. دوتان ۱۹۶۰، ص ۲۸۹) اما اسطوره سازی از تجربیات آزار دهندهٔ همان فرایند اساسی روان‌رنجوری است که به خاطرات قدرت تسلط بر زندگی روانی را میدهد. لوی ـ استروس می‌نویسد: «برای آدم‌روان رنجور کل زندگی روانی و تجربیات بعدی‌اش بشکل ساختاری انحصارگر و غالب و برطبق اسطوره آغازین سازمان می‌یابد.» (مردم‌شناسی ساختاری، ص ۱۹۸).

۳۷ـ سخنی با دانشجویان نروژی در کریستیانیا، دهم سپتامبر ۱۸۷۴، نامه‌ها و سخن‌ها، ص ۱۵۱.

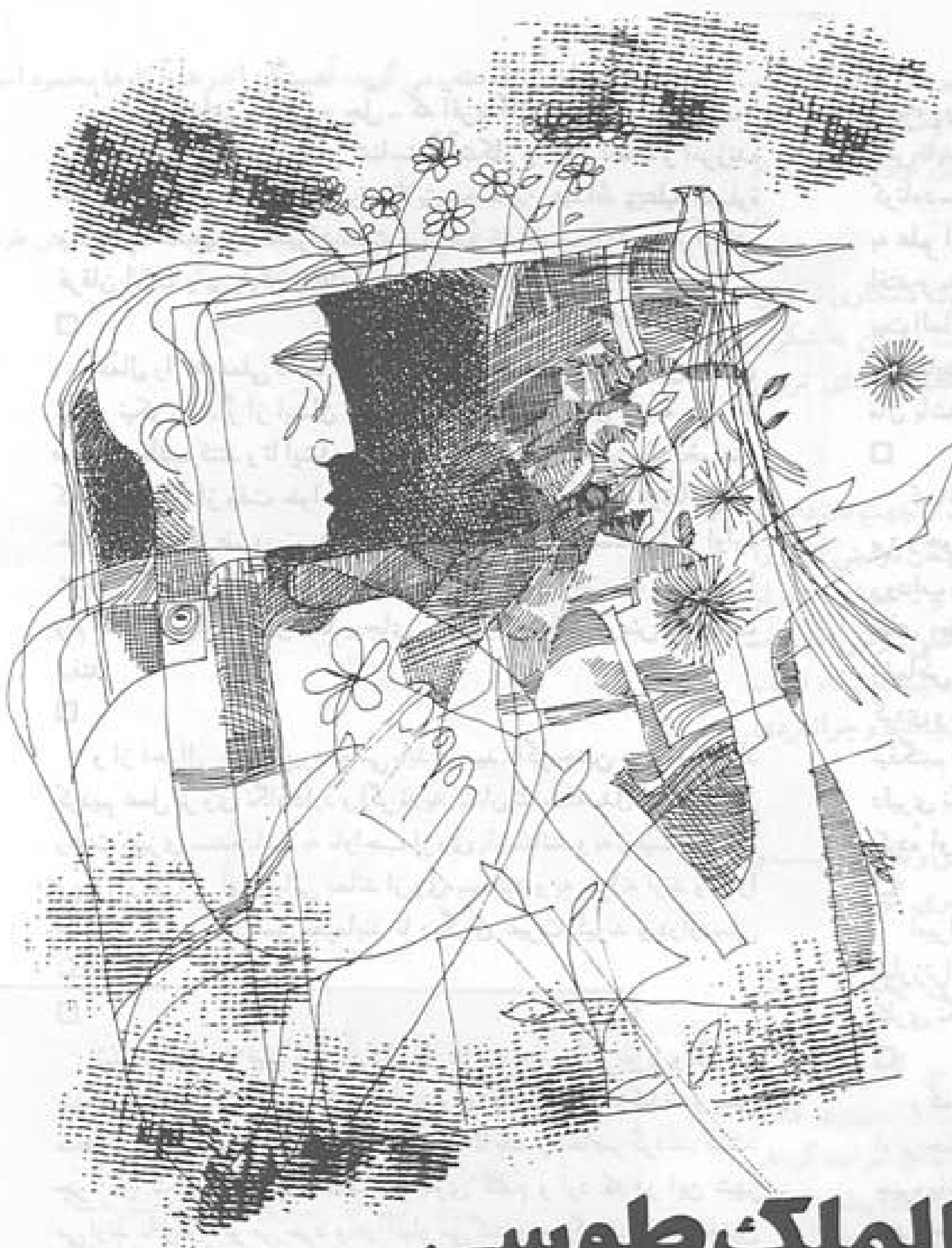
۳۸ـ جورج برنارد شاو، نمونه کامل ایبسنیزم، نیویورک، هیل ووانگ ۱۹۵۷، ص ۵ ـ ۱۰۴.

۳۹ـ Leo Aylen ایبسن را به عنوان نمایشنامه‌نویس نایخته و «اخلاق گرای ناموفق» رد می‌کند، دقیقاً به این دلیل که این منتقد در تشخیص رابطه روانی ـ اخلاقی مستتر در استفاده ایبسن از ساختار دوگانهٔ گناه کهن (درگذشته) و اجرای مجدد شعائرگونه آن (در حال حاضر) ناکام می‌ماند. وی می‌گوید:

«ایبسن از لحظه تصمیم گیری اجتناب می‌کند و این مهمترین نقص اوست ما هرگز لحظه گرفتن مهم‌ترین تصمیم را در زندگی قهرمان نمی‌بینیم. این تصمیم قبل از شروع نمایشنامه گرفته شده است. اینگونه واپس‌نگری ایبسن را قادر به پرهیز از رویارویی با این سئوال می‌کند که آیا انسانها آزادند یا خیر؟ بنابراین احتمال دارد که نویسنده‌ای که مشخص نمی‌کند آیا قهرمانانش برحقند یا نه؟ قادر نباشد که مساله آزادی را درک کند... به دلیل نبود این بینش اخلاقی در ایبسن، بررسی احساسی مردمی را ارائه می‌دهد که دچار خطا گشته‌اند.» (تراژدی یونانی و جهان امروزین، متوئن، لندن ۱۹۶۴، ص ۲۳۷).







سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک طوسی

سِیَرالملوك (= سیاست‌نامه) از مشهورترین کتاب‌های نثر پارسی است. نویسندهٔ این کتاب «خواجه نظام‌الملك» است و موضوع آن «آیین کشورداری»؛ شامل پند و اندرز، نقل‌هایی از قرآن مجید، احادیث پیغامبر(ص) و یاران او، گفته‌های مشاهیر، حکایتهای کوتاه و مفصّل، شرح وقایعِ عصرِ مؤلّف، روایات تاریخی و غیره.

در بیشترینهٔ فصولِ پنجاه گانهٔ کتاب، که در دو نیمه آورده شده است، ابتدا عبارتی پندآمیز آمده که راجع به یك قسمت از امور مملکت‌داری است. البتّه فصولِ یك و دو به پیروی از رسم معمول، بیشتر عبارتند از: وعظ دینی، ولی بقیّهٔ فصول از امورِ عملی‌تر بحث می‌کند. این نوشته‌ها و مطالب بندآمیز، که منظور از آنها راهنمایی یکی از سلاطین سلجوقی است، ظاهراً چکیدهٔ فکر نظام‌الملك است و تقریبا هیچ مطلبی از آن، مأخوذ از پندنامه‌های باستان و کتب شایست و ناشایست نیست. اساس کتاب در این اندرزهای ابتکاری نهفته است. در نگاه نخست به نظر می‌رسد که چون نویسنده سرمشقی برای خویش نداشته، برخی اوقات پندها به طور ناقص و نارسا عرضه شده‌اند، امّا پس از نگاهی دقیق‌تر درمی‌یابیم که: در فصولی که پندهای ناپسند داده شده،و یا از سلطان خرده گیری می شود، مؤلّف به ناچار و از روی عمد، کلمات را سنجیده و عبارات را دوپهلو و کوتاه نوشته است!

خواجه نظام‌الملك مردی است که عمرش را در خدمت پادشاهان گذرانیده است. در عقاید دینی خویش بسیار پافشاری می کند و تنها دو مذهب حَنَفی و شافعی را بر طریق راست میٔداند و مذاهب دیگر را جمله «هوا و بدعت و شبهت»!

با این حال از ائمهٔ شیعه روایات و داستانهایی را با احترام نقل نموده است. سبك انشای نظام‌الملك ساده و روشن است و تصنع و تکلّف فنی ندارد و از نثر مسجّع که سبك نوی در فارسیِ دوره‌های بعدی است، عاری است. اطالهٔ کلام و آوردن لغات زاید در نوشتهٔ او دیده نمی شود. برعکس ایجاز و اختصار، خاصّه در پندها، گاهی به حدّی است که باعث ابهام در مقصود است.

از سیاست‌نامه نسخه‌های خطّی فراوانی در دست است. ظاهراً قدیم‌ترین نسخه در مجموعهٔ نخجوانی در کتابخانهٔ ملّی تبریز وجود دارد (تاریخ کتابت: ۶۷۳ هـ.ق). ترجمه‌ها و چاپهای مهمّ آن به قرار زیراست: شارْل شفر (در ۳ ج: متن فارسی + ترجمهٔ فرانسوی + ملحقات تاریخی: ۱۸۹۱ـ ۱۸۹۳ـ ۱۸۹۷، پاریس)، سیّد عبدالرّحیم خلخالی (تهران، ۱۳۱۰)، عبّاس اقبال آشتیانی (تهران، ۱۳۲۰)، ب.ن. زاخو در (ترجمهٔ روسی، ۱۹۴۹)، مرتضی مدرّسی چهاردهی (تهران، ۱۳۳۴)، ك.ای. شابنگر (ترجمهٔ آلمانی، ۱۹۶۰)، هیوبرت دارك (تصحیح متن + ترجمهٔ انگلیسی با عنوان: The Book Of Government or Rulles For King، ۱۳۴۰، ۱۳۴۷، ۱۳۵۵، ۱۹۶۱). استاد جعفر شِعار هم، این کتاب را با مقدّمه، تصحیح و توضیحات مفید به طبع رسانیده‌اند که از لحاظ دقّت و آموزشی بودن متن، بسیار درخور اهمیّت است. در نگارش این مقدّمه و برگزیدن مطالبی از سیاست نامه تنها چاپ آقای دارك در دسترس ما بود و از آن استفاده شد.

□□□□□

سپاس خدای را ـ عزّ و جلّ ـ که آفریدگار زمین و آسمان است و روزی‌دهندهٔ بندگان است و شناسندهٔ آشکار و نهان است و آمرزندهٔ گناهان است، و درود بر بهترین خلایق محمّد بن عبدالله ـ علیه الصلوة والسلام ـ که مِهتر پیغامبران است و گزیدهٔ خدای جهان است و آورندهٔ فرقان است و بر یاران و عترت او اجمعین.

□

عمّال را که عملی دهند ایشان را، وصیّت باید کرد تا با خلق خدای تعالی نیکو روند و از ایشان جز مالِ حق نستانند و آن نیز به مدارا و مجاملت طلب کنند و تا ایشان را دست به ارتفاعی نرسد آن مال نخواهند که چون پیش از وقت خواهند رعا را رنج رسد و در مگانهٔ ارتفاعی که خواهد رسید از ضرورت به نیم درم بفروشند و از آن مستأصل و آواره شوند و اگر کسی از رعیّت درماند و به گاو و تخم حاجت‌مند گردد، او را وام دهند و سبک‌بار دارند تا برجای بماند و از خانهٔ خویش به غربت نیفتد.

□

و از احوالِ عامل پیوسته می‌باید پرسید. اگر چنین می‌رود که یاد کردیم عمل بر وی نگاه دارد و اگر نه به کسان شایسته بدل کند و اگر از رعیّت چیزی ستده باشد به ناواجب از وی بازستانند و به رعیّت بازدهند و پس از آن اگر او را مالی بماند از وی بستانند و به خزانه آرند و او را مهجور کنند و نیز عمل نفرمایند تا دیگران عبرت گیرند و درازدستی نکنند.

□

شنیدم که در غزنین خبّازان درِ دکان‌ها ببستند و نان، عزیز و نایافت شد و غُربا و درویشان در رنج افتادند و به تظلّم به درگاه شدند و پیش سلطان ابراهیم از نانوایان بنالیدند. فرمود تا همه را حاضر کردند. گفت: چرا نان تنگ کرده‌اید؟ گفتند: هر باری گندم و آرد که در این شهر می‌آرند نانوایِ تو می‌خرد و در انبار می‌کند و می‌گوید: فرمان چنین است. و ما را نمی‌گذارد که یک من بار بخریم. سلطان بفرمود تا خبّاز خاص را بیاوردند و در زیر پای پیل افگندند. چون بمرد بر دندان پیل بستند و در شهر بگردانیدند و بروی منادی می‌کردند که: هر که در دکّان باز نگشاید از نانبایان، با او همین کنیم. و انبارش خرج کردند. نماز شام بر درِ هر دکّانی پنجاه من نان بمانده بود و کس نمی‌خرید.

□

به هر شهری نگاه کنند تا آنجا کیست که او را بر کاردین شفقتی است و از ایزد تعالی ترسان است و صاحب غرض نیست. او را بگویند که امانت این شهر و ناحیت در گردن تو کردیم. آنچه ایزد ـ تعالی ـ از ما پرسد ما از تو پرسیم. باید که حالِ عامل و قاضی و شحنه و محتسب و رعایا و خرد و بزرگ می‌دانی و می‌پرسی و حقیقت آن معلوم گردانی و در سّر و علانیت می‌نمایی تا آنچه واجب آید اندر آن می‌فرماییم. و اگر کسانی که بدین صفت باشند امتناع کنند و این امانت نپذیرند ایشان را الزام باید کرد و به اکراه بباید فرمود.

□

در خبر است از رسول صلّی الله علیه وسلّم: المقسطونَ لِلّه عزّ و جلّ فی الدّنیا علی منابر اللؤلؤ یوم القیامة. گفت: دادکنندگان این جهان از بهر خدای ـ عزّ و جل ـ روز قیامت در بهشت بر منبرهایی از مروارید باشند.

□

لقمان حکیم گفت: هیچ یاری مرد را در جهان به از علم نیست و علم بهتر از گنج، از بهر آن که گنج ترا نگاه باید داشت و علم ترا نگاه دارد.

□

کسی که بر وی اعتمادی تمام است او را اشراف فرمایند تا آنچه به درگاه رود او می‌داند و به وقتی که خواهند و حاجت افتد می‌نماید و این کس باید که از دستِ خویش به هر ناحیتی و شهری نایبی فرستد سدید و کوتاه‌دست تا اعمال و اموال را تیمار می‌دارد و آنچه رَوَد از اندك و بسیار به علمِ ایشان باشد نه چنانکه به سبب مشاهره و مزدِ ایشان باری بر رعیّت افتد و به تازگی رنجی به حاصل شود. و آنچه ایشان را به کار باید از بیت‌المال بدهند تا ایشان را به خیانت کردن و رشوت ستدن حاجت نیفتد و آن فایده که از راستی کردن ایشان حاصل شود ده چندان و صد چندان مال باشد که بدیشان دهند به وقت خویش.

□

کسانی را که برکشند و بزرگ گردانند اندر آن روزگاری و رنجی باید برد و چون سهوی و خطایی که ایشان را افتد اگر آشکارا با ایشان عتاب رود آب روی ریختگی حاصل آید و به بسیار نواخت و نیکویی آن حال بازِ جایِ خویش رود. اولی‌تر آن باشد که چون کسی خطایی کند در حال اغماض کرده آید، و پوشیده او را بخوانند و بگویند: چنین و چنین کردی و ما از بهر آن تا برآوردهٔ خویش را فرو نیاریم و برکشیدهٔ خویش را نیفگنیم از سر آن درگذشتیم. پس از این خویشتن را نگاه دارد و نیز چنین دلیری نکند، پس اگر جز این کند از پایگاه و حشمِ ما بیوفتد و آنگاه آن کردهٔ او بود نه آن ما.

□

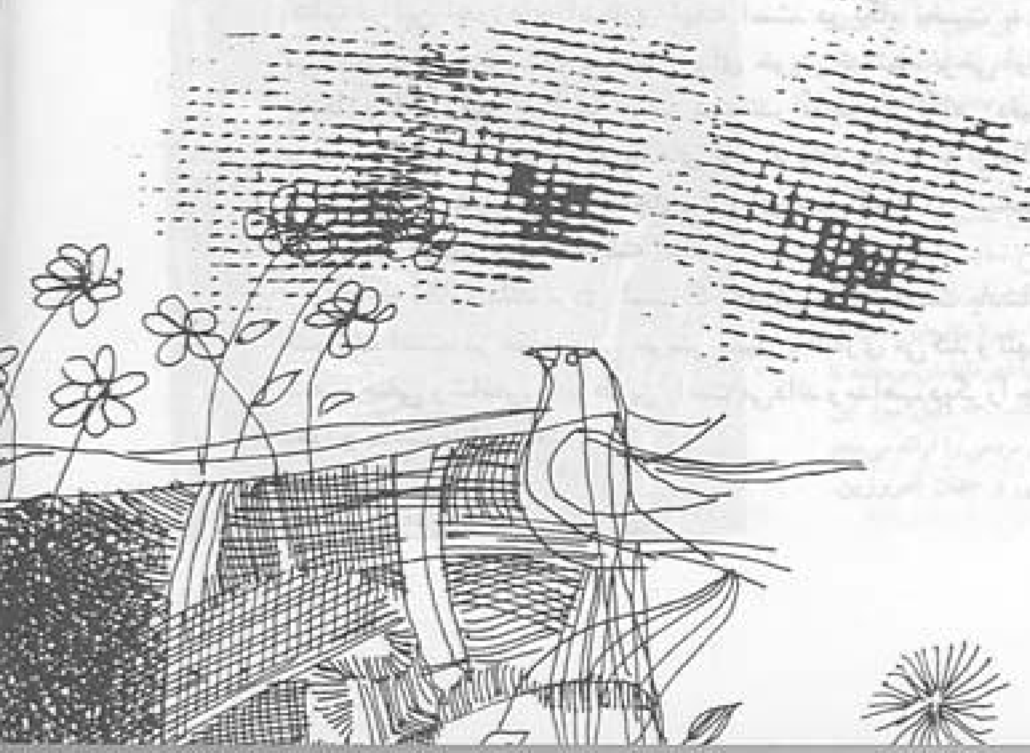
امیرالمؤمنین را ـ رضی الله عنه ـ پرسیدند که: از مردانِ مرد کدام مبارزتراند؟ گفت: آن که به وقتِ خشم، خویشتن را نگه تواند داشت و کاری نکند که چون از خشم بیرون آید پشیمانی خورد و سودش ندارد.

□

و کمالِ خردِ مرد آن باشد که خود خشم نگیرد، پس اگر گیرد باید عقل او بر خشم چیره باشد نه خشم او بر عقل؛ هرکه را هوای نفس او بر خرد چیره باشد چون بشورد خشمِ او مر چشم خرد او را بپوشاند و همه آن کند و فرماید که از دیوانگان به وجود آید و باز هر که را خرد او بر هوای نفس او غالب باشد به وقت خشم خرد او خواست نفس او را بشکند و همه آن کند و فرماید که به نزدیکِ همه عاقلان پسندیده باشد و مردمان ندانند که او در خشم شده است.

□

روزی حسین بن علی ـ رضوان الله علیهما ـ با قومی از صحابه و وجوهان عرب بر سر خوان نشسته بود و نان می‌خورد و جبّه‌ای دیبای رومیِ گران‌مایهٔ نو پوشیده بود و دستاری به غایت نیکو بر سر بسته. غلامی خواست که کاسه‌ای خوردنی در پیش او بنهد و از بالای سر او ایستاده بود. قضا را کاسه از دست غلام رها شد و بر سر و دوش حسین بن علی آمد و دستار و جبّه بیشتر از خوردنی آلوده شد. و بشریتی در حسین پدیدار آمد و از طیره و خجالت رخسار او برافروخت. سر برآورد و در غلام نگریست. غلام چون چنان دید بترسید که او را ادب فرماید.



گفت: والکاظمین الغیظ والعافین عن الناس. حسین ـ رضی الله عنه ـ روی تازه کرد و گفت: ای غلام ترا آزاد کردم تا به یکبارگی از خشم و مالشِ من ایمن گردی. همهٔ حاضران را آن حلم و بزرگواری حسین در چنان حال عجب آمد و پسندیده داشتند.

□

و دانان گفته‌اند بردباری نیکوست ولیکن به وقت کامکاری نیکوتر، علم نیکوست ولیکن با هنر نیکوتر، نعمت نیکوست ولیکن به شکر و برخورداری نیکوتر، طاعت نیکوست ولیکن با علم و خدای ترسی نیکوتر.

□

و ابراهیم ـ علیه السلام ـ را ایزد تعالی می ستاید از جهتِ نان دادن و مهمان دوستی و حاتم طایی را از جهت سخاوت و مهمان دوستی تن اورا خدای ـ عزّ و جلّ ـ بر آتش دوزخ حرام گردانید و تا جهان باشد از جوانمردی او گویند. وانگشتریی که امیرالمؤمنین علی ـ رضی الله عنه ـ در نماز به سایلی داد و گرسنه ای چند را که سیر کرد چند جایگاه ایزد ـ تعالی ـ او را در قرآن یاد کرد و بستود و تا قیامت از شجاعت و جوانمردی او خواهند گفت.

□

و هیچ کاری در جهان به از جوانمردی و نیکوکاری و نان پاره نیست و نان دادن، سر همه جوانمردی‌هاست، چنانکه عنصری گوید:

جوانمردی از کارها برتر است
جوانمردی از خوی پیغمبر است
دو گیتی بُوَد بر جوانمرد راست
جوانمرد باش و دو گیتی تُراست

و اگر کسی را نعمتی باشد و خواهد که بی منشور پادشاه مهتری کند و مردمان اورا تواضع کنند و حرمت دارند و مهتر و بار خدای خوانند گو: هر روز سفره ای نان بیفگن. و هر که در جهان نام گرفته است بیشتر از نان دادن گرفته است و مردمان نان کور و بخیل در دو جهان نکوهیده است.

□

و در اخبار می آید که: البخیل لایدخل الجنّة. معنی چنان باشد که بخیل در بهشت نرود و در همه روزگار در کفر و اسلام خصلتی نیکوتر از نان دادن نبوده است

□

اندر کارها شتاب‌زدگی نباید کرد و چون خبری شنوند یا صورتی بندد اندر آن آهستگی باید فرمود تا حقیقت آن بداند و دروغ از راست پدیدار آید، که شتاب‌زدگی کار ضعیفان است نه کار قادران. و چون دو خصم پیش آیند و با یکدیگر سخن گویند باید که مرایشان را معلوم نباشد که میل پادشاه به کدام جانب است که پس آن وقت خداوند حق ترسان باشد و سخن نتواند گفت و خداوندِ باطل دلیر شود و دروغ گوید. و فرمان حقّ تعالی در قرآن چنان است که اگر کسی چیزی گوید آن را مشنوید تا آن وقت که حقیقت نکنید، که نباید شتاب‌زدگی کنید و پس از آن دلتنگی برید و از آن پشیمانی خورید و پشیمانی سود ندارد.

□

و بزرگان دین گفته‌اند: العجله من الشیطان و التأنّی من الرّحمن. شتاب‌زدگی از دیو است و آهستگی از خدای. کارهای ناکرده را توان کرد ولیکن کرده را درنتوان یافت. بزرجمهر گوید: شتاب‌زدگی از سبک‌باری باشد و هر که شتاب‌زده باشد و آهستگی ندارد همواره پشیمان و غمناک باشد و مردم سبک‌بار در چشم مردمان حقیر باشد. و چند کارها دیدم به صلاح نزدیک شده که سبب فساد آن صلاح شتاب‌زدگی بوده است و شتاب‌زده همیشه اندر سرزنش خویشتن باشد و هر زمان توبه می کند و عذر می خواهد و ملامت می شنود و غرامت می کشد. و امیرالمؤمنین علی ـ رضی الله عنه ـ می گوید: آهستگی اندر همهٔ کارها محمود است الّا در کارِ خیر

□

مأخذ: سیَرالملوک (سیاست نامه)، خواجه نظام الملک ابوعلی حسن طوسی، به اهتمام هیوبرت دارک، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چ ۳، ۱۳۵۵.

چه آسان می‌توان...

خزان بنشست و گل با بادها رفت
بهار از خاطر شمشادها رفت
ز یادِ باغ، بوی فرودین‌ها
هوای خرم خردادها رفت
ز یاد باغبانان، رنگ گلزار
چو بوی نسترن، با بادها رفت
تو گویی گل نه رویید و نه پژمرد
چه آسان می‌توان از یادها رفت

فخرالدّین مزارعی



آفتاب آینه‌گردان زمین شد...

شب فروزی که بر این لوحِ شفق‌گون آویخت
آفتابی است که بر هاله‌ای از خون آویخت

خونِ صد سلسله دل، دامنِ لیلی چو گرفت
اشکِ حسرت شد و بر دیدهٔ مجنون آویخت

عشق، در حوصلهٔ کون و مکان جائی نداشت
طرحی از نو زد و زین دایر بیرون آویخت

قطره دریا دلی آموخت به کانونِ عطش
جان برافروخته بردامنِ هامون آویخت

عقل، حیران به تماشای جمالِ تو نشست
عشق، آشفته بر آن قامتِ موزون آویخت

آفتاب آینه‌گردانِ زمین شد آن روز
که به شب تاخت و برگردنِ گردون آویخت

هر سخن کز بُنِ جان و دل «مشفق» برخاست
در گریبانِ سخن، گوهرِ مضمون آویخت

زندگی با غزل

■ چند شعر تازه از: مشفق کاشانی

هزار نغمه ز چنگ زمانه

طنینِ یادِ تو، کز هر ترانه برخیزد
هزار نغمه ز چنگِ زمانه برخیزد

چو غنچه گر گُلِ روی تو بنگرد در باغ
شرارِ شعلهٔ شرم از جوانه برخیزد

بدان امید که روزی رسد به قُلّهٔ عشق
همای جانِ من از آشیانه برخیزد

میانِ ما و تو، آینه نیست محرمِ راز
خوش آنکه آینه از این میانه برخیزد

هوای دامنِ دریای او به سر دارد
خروشِ موج که از این کرانه برخیزد

در آن دیار که مردی ز پای بنشیند
ستم هر آینه با تازیانه برخیزد

به رستخیز تو، در هاله‌ای ز لالهٔ داغ
دلِ من است که با این نشانه برخیزد

به سیرِ صُفّهٔ معراج سرکشد از دار
سری که از تنِ خود بی‌بهانه برخیزد

نغمه در نغمه غزل

روزی این حنجره آوازی داشت
به افقِ پنجرهٔ بازی داشت

قفس سینه اگر می‌شد باز
مرغِ این غمکده پروازی داشت

شب همه شب به نوا سر می‌کرد
روز با زمزمه آغازی داشت

نغمه در نغمه غزل می‌پرداخت
پرده در پردهٔ دل، سازی داشت

دم که می‌زد ز نیستان می‌زد
نای و نی در گرهٔ رازی داشت

شاخه در شاخه هم‌آغوش نسیم
چون شباویز، شب‌آوازی داشت

غصّه با جام جهان بین می‌گفت
قصّه با مستِ سراندازی داشت

مرغکِ من شده خاموش ـ ای کاش
این سرانجام، سرآغازی داشت

در غربت این بادیه

چون شعلهٔ پیچیده به بال و پرِخویشم
افتاده زیبا بر سرِ خاکستر خویشم

در رقص. شب خنجر و خواب و خطر و خون
خونابه‌ای از زخم. تنِ بی‌سرِ خویشم

در غربتِ این بادیه، سرگشته غباری
افشان شده در قافلهٔ خاطر خویشم

زان قطرهٔ حیرت که گلوسوزِ عطش گشت
خورشید برانگیخته از ساغر خویشم

دل همچو پریزاد به زندانِ تن و من
آن آه، که بر آینهٔ باور خویشم

بر پهنهٔ گستردهٔ این موجِ گران خیز
زنجیر به پا، در طلبِ گوهر خویشم

در پیچ و خمِ کوچهٔ مردم‌کُش. تردید
شبگردِ سحرسوخته در آذر خویشم

با فصلِ زمستانِ سخنی، نیست دلم گرم
دیباچهٔ افسرده‌ای از دفتر خویشم

غافل زشاخسار دعا

تا نقشبند رنگ و ریا بوده‌ایم ما
زنگِ ملال. آینه‌ها بوده‌ایم ما

بر گُرده‌های ملتهبِ سیل. خانه‌سوز
توفان سوار، موجِ بلا بوده‌ایم ما

تا ناکجا شدیم و به خود بازنامدیم
روشن نشد که اهل. کجا بوده‌ایم ما

در سهمگین سکوتِ شبستانِ انتظار
فریادی از فریبِ صدا بوده‌ایم ما

سنگیم و برسریرِ ستم پا گرفته‌ایم
تیغیم و در نیامِ خطا بوده‌ایم ما

گرچون درخت بادیه، بی‌برگ مانده‌ایم
غافل زشاخسارِ دعا بوده‌ایم ما

از چشمه‌سارِ رحمت بی‌منتهای دوست
همچون کویرِ تشنه جدا بوده‌ایم ما

سرزیر برف کرده چو کبکِ خیالبند
با خویش، گرم چون و چرا بوده‌ایم ما

حق نمک چه شد که نمکدان شکسته‌ایم
با آنکه میهمانِ خدا بوده‌ایم ما

گاه با افسانه دریوشم

چون حُبابی، خانه بردوشم نمی‌دانم کی‌ام
خالی از دریاست آغوشم نمی‌دانم کی‌ام

«دودِ شمع. گُشته‌ام در خویشتن پیچیده‌ام»
در عزای. خود سیه‌پوشم نمی‌دانم کی‌ام

تا پیام از گوهرِ خود گیرم از گردابِ وَهم
پای تاسر چون صدف گوشم نمی‌دانم کی‌ام

سایبان سایهٔ کم‌رنگِ خود گُم کرده‌ام
یادِ از خاطر فراموشم نمی‌دانم کی‌ام

مرغِ. آتش بال. برافشاندهٔ برخاکسترم
خشم آتشگاهِ خاموشم نمی‌دانم کی‌ام

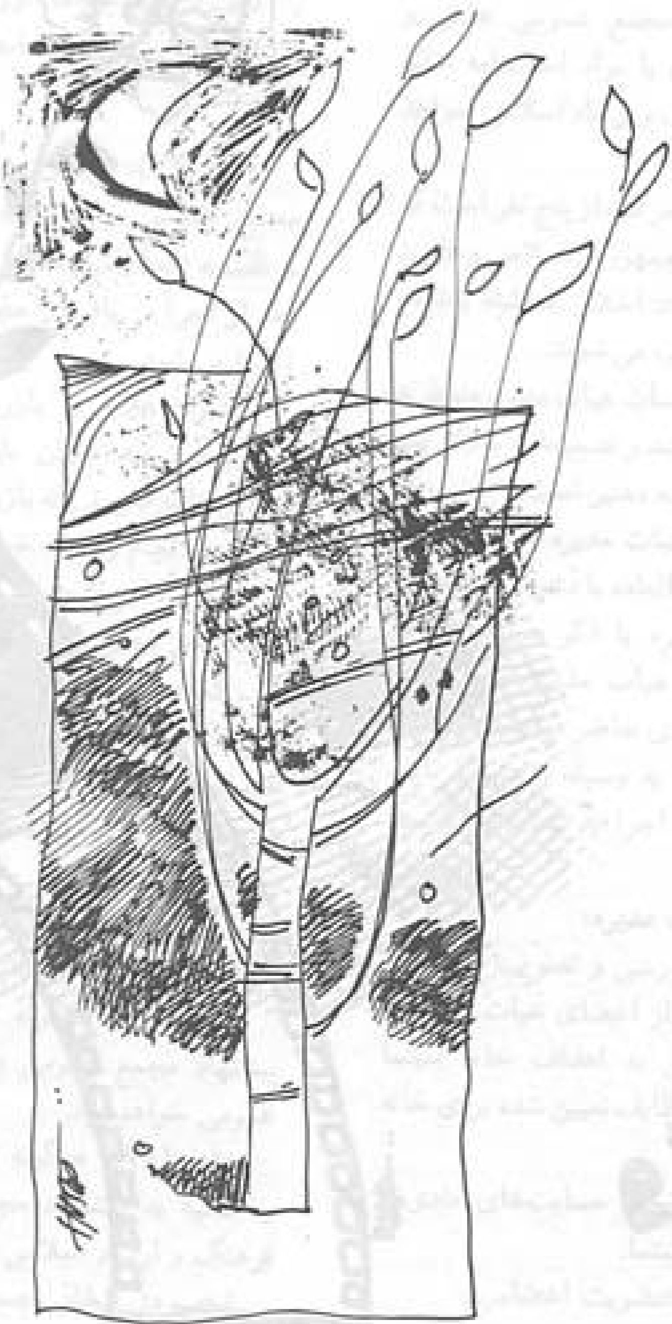
داغ هر جا گُل کند، باغِ. شقایق می‌شود
بر سرِ هر داغ می‌جوشم نمی‌دانم کی‌ام

سر به صحرا می‌گذارم تا شهیدستانِ دوست
نای چوپان، بانگِ چاووشم نمی‌دانم کی‌ام

زان می. باقی که ساقی ریخت در پیمانه‌ام
طاقت از دل شد، ز سر هوشم نمی‌دانم کی‌ام

گاه تبریزم کند افسون به شعر «شهریار»
گاه با افسانه دریوشم نمی‌دانم کی‌ام

رازی از «عین القضاتم»، رَمزی از «شِکوَالغریب»
خوانی از خون سیاووشم نمی‌دانم کی‌ام



□ بعد از آنکه «ضوابط عام تاسیس کانون‌ها، انجمن‌ها و مؤسسات فرهنگی و هنری» در شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی تصویب شد و به تایید شورایعالی رسید (و متن آن در ادبستان شماره ۴۰ انتشار یافت) آنگاه قرار شد که در ذیل و ظلّ آن ضوابط «عام»، تدریجا بررسی و تصویب اساسنامه‌های «خاص» مربوط به سازمان‌ها و موسسات معین نیز آغاز شود. (البته اساسنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی که متن آن را در ادبستان شماره ۳۹ ملاحظه کردید، به دلیل اهمیت و فوریت و آماده بودن، قبل از آن و مقدم بر آن تصویب شده بود). در هر حال اکنون متن اساسنامه‌ای را که در بهمن و اسفند سال ۶۶ تحت عنوان «اساسنامه خانه سینما» در شورای فرهنگ عمومی مطرح شد و به تصویب رسید، ملاحظه می کنید.

لازم است تذکر داده شود که اعضای شورای فرهنگ عمومی در سال ۶۶، با توجه به توضیحات و دلائلی که هنگام عرضه متن این اساسنامه به شورا مطرح شد (و این امر البته در همه جلسات شورا معمول بود)، اساسنامه خانه سینما را به عنوان گامی دیگر در جهت تحقق تلاش‌های مثبت و مفید یا ایجابی و اثباتی، در چند جلسه مورد بررسی قرار داده و تصویب کردند. آنها در همان حال از مسئولان و مدیران امور سینمایی خواستند که در اولین فرصت ممکن و مطلوب، گزارش مشروح تحولات و سیاست‌های انجام یافته و اجراشده در عرصه سینما و فعالیت‌های سینمایی کشور (پس از پیروزی انقلاب) را به اطلاع اعضای شورای فرهنگ عمومی برسانند.

خلاصه گزارش مذکور که هم در جلسات بررسی و تصویب مواد اساسنامه «خانه سینما» در سال ۶۶ به اشاره و اجمال بیان شد و هم (به دلیل تراکم پیش نویس‌ها و طرح‌های دیگر و همچنین به دلیل تأثیرات ناشی از وقایع مهم سیاسی کشور در نیمه اول سال ۶۷ و تعطیلی برخی از جلسات شورا) ناگزیر باتأخیر اما با تفصیل بیشتر در نیمه دوم سال ۶۷ در شورای فرهنگ عمومی مطرح گردید، از نظر شما خواهد گذشت.

فلسفه تاسیس «خانه سینما» و تصویب اساسنامه آن در جلسات بهمن و اسفند سال ۶۶، تلاش برای اجرا و تحقق نمونه‌ای از سیاست‌های حمایتی و به عبارت دیگر تقویت و تمهید امکانات لازم به منظور «بالا بردن سطح کارآیی دست‌اندرکاران امر سینما و بسط و گسترش این صنعت و هنر در جهت دستیابی به سینمای مطلوب جمهوری اسلامی از طریق ایجاد امنیت شغلی و حرفه‌ای و تامین اجتماعی برای کلیه اعضاء و بخصوص سینماگران مومن و متعهد» کشور، اعلام شد و پیدا است که تحقق عینی چنین هدف و فلسفه‌ای، در جامعه هنری و سینمایی کشور، همواره از امور مطلوب و موعود بوده است.

□□□

۱ـ اساسنامه خانه سینما*

فصل اول ـ کلیات

ماده (۱): «خانه سینما» موسسه‌ای است حرفه‌ای، غیرانتفاعی، غیردولتی که به موجب این اساسنامه از دست اندرکاران متعهد سینمای جمهوری اسلامی ایران تشکیل میگردد و تحت نظارت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی فعالیت خواهد کرد.

ماده (۲): محل قانونی «خانه سینما» تهران.......... است و برحسب ضرورت می تواند در سراسر کشور یا خارج از کشور فعالیت نموده یا شعبه دایر نماید. تغییر محل قانونی با تایید هیات مدیره «خانه سینما» انجام می گیرد و می بایست به نحو مقتضی به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اعلام گردد.

ماده (۳): خانه سینما از تاریخ تاسیس برای مدت نامحدود تشکیل میشود.



● شرحی بر کارنامه شورای فرهنگ عمومی (گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی)ـ ۸

تصویب اساسنامه «خانهٔ سینما» وگزارش تحولات سینمایی

● جلال رفیع

ماده (۴): سال مالی خانه سینما منطبق با سال شمسی و از ابتدای اسفند ماه هرسال آغاز و به پایان بهمن ماه سال بعد ختم میشود.

فصل دوم ـ اهداف و وظایف

ماده (۵): هدف از تشکیل خانه سینما کمك به بالا بردن سطح کارآیی دست اندرکاران امر سینما و بسط و گسترش این صنعت و هنر در جهت دستیابی به سینمای مطلوب جمهوری اسلامی از طریق ایجاد امنیت شغلی و حرفه‌ای و تامین اجتماعی برای کلیه اعضاء و بخصوص سینماگران مومن ومتعهد است.

ماده (۶): وظایف خانه سینما به شرح زیر است:

الف ـ تدوین و اجرای برنامه‌های آموزشی برای دست اندرکاران رشته‌های مختلف سینما جهت بالا بردن سطح مهارت آنان.

ب ـ ایجاد تسهیلات برای تامین اجتماعی اعضاء در صورتی که زیر پوشش تامین اجتماعی نباشند.

ج ـ تلاش جهت فراهم آوردن امکانات رفاهی از قبیل شرکت‌های تعاونی مصرف و مسکن، مهد کودك و پرداخت قرض الحسنه در حد مقدورات.

د ـ اجرای طرحهای طبقه‌بندی مشاغل و تهیه استانداردهای لازم برای حِرَف و مشاغل مختلف در کار سینما.

هـ ـ تشویق و ترغیب سینماگرانی که در جهت رسیدن به سینمای مطلوب تلاش میکنند به طریق مقتضی در حد مقدورات.

و ـ کمك به ایجاد محیط کاری سالم و مطلوب در کلیه مراحل از تولید تا نمایش از لحاظ فرهنگی و اقتصادی.

ز ـ ایجاد بانك اطلاعات از دست اندرکاران سینما.

ح ـ حکمیت در اختلافات مربوط به قراردادهای سینمائی در صورت رجوع طرفین به خانه سینما.

فصل سوم ـ ارکان

ماده (۷): ارکان خانه سینما عبارتست از:
هیات موسس، مجمع عمومی، هیات مدیره.

ماده (۸): هیات موسس از اشخاص زیر تشکیل میگردد و وظیفه آن انجام تشریفات قانونی برای تصویب و رسمیت یافتن اساسنامه و انتخاب اولین هیات مدیره برای نخستین دوره و نیز تعیین ضوابط و شرایط عضویت و لغو دائم یا موقت عضویت اعضاء می‌باشد که پس از ایفاء وظایف منحل می‌گردد.

اعضای هیات موسس عبارتند از:

ـ سیدفخرالدین انوار.
ـ سیدمحمد بهشتی.
ـ محمد مهدی حیدریان.

ماده (۹): مجمع عمومی، اجتماع رسمی اعضای خانه سینما است که با اختیارات آتی، طبق شرایط زیر تشکیل می‌شود:

الف ـ مجمع عمومی عادی حداقل دوبار درسال تشکیل میگردد و اختیار تعیین خط مشی کلی خانه سینما و تصویب برنامه و بودجه و بررسی و ارزیابی عملکرد برنامه و بودجه «خانه» که به وسیله هیات مدیره تقدیم میشود و تائید یا رد آن و در صورت لزوم، انتخاب اعضای هیات مدیره و بازرسان برای مدت معین و تعیین حدود وظایف و اختیارات و میزان حق‌الزحمه یا پاداش آنان را در مواردی که در اساسنامه پیش‌بینی شده است، دارد.

تبصره (۱): مجمع عمومی عادی در مواقع لزوم به پیشنهاد اکثریت اعضای هیات مدیره یا یك سوم اعضای مجمع یا پیشنهاد بازرس، حداکثر به فاصله پانزده روز بعد از آن بطور فوق‌العاده تشکیل جلسه خواهد داد.

تبصره (۲): مجمع عمومی عادی به درخواست هیات مدیره یا بازرس خانه سینما و یا حداقل یك سوم اعضای این خانه به فاصله حداکثر ده روز پس از درخواست تشکیل خواهد شد. جلسات با حضور ۲/۳ اعضاء رسمیت پیدا می‌کند و اگر در مرتبه اول این تعداد حاصل نشد در مرتبه دوم با حضور اکثریت (نصف بعلاوه یك) رسمیت خواهد یافت. مناط اعتبار تصمیمات متخذه در هریك از جلسات مجمع عمومی نصف بعلاوه یك آرای حاضران در جلسه خواهد بود، جز در مورد انتخابات که اکثریت نسبی ملاك است.

ب ـ مجمع عمومی فوق‌العاده در هر زمان ازسال به درخواست یك سوم اعضاء یا بازرس و یا هیات مدیره خانه سینما به فاصله حداکثر پانزده روز پس از درخواست تشکیل خواهد شد. حدنصاب لازم برای رسمیت آن دوسوم اعضاء خواهد بود و در صورتی که حدنصاب حاصل نگردد، مجمع برای بار دوم تشکیل و با حضور یك سوم اعضاء رسمیت خواهد یافت و مناط اعتبار تصمیمات متخذه، دوسوم ازآرای اعضاء حاضر در جلسه خواهد بود.

اختیارات مجمع عمومی فوق‌العاده عینا همان اختیارات مجمع عمومی عادی است.

ماده (۱۰): مصوبات مجمع عمومی عادی و فوق‌العاده از جهت انطباق با مواد اساسنامه خانه سینما به تائید وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی خواهد رسید.

ماده (۱۱): هیات مدیره مرکب از پنج نفر است که از میان افراد معتقد به نظام جمهوری اسلامی و قانون اساسی، که اشتهار به فساد اخلاق نداشته باشند، توسط مجمع عمومی انتخاب می‌شوند.

ماده (۱۲): رسمیت جلسات هیات مدیره منوط به حضور دوسوم اعضاء می‌باشد و تصمیمات با اکثریت آراء اعضای حاضر در جلسه معتبر است.

ماده (۱۳): جلسات هیات مدیره هر ماه یکبار برگزار می شود. جلسه فوق‌العاده با دعوت مدیرعامل از کلیه اعضاء هیات مدیره با ذکر مورد، تشکیل می‌گردد. درکلیه جلسات هیات مدیره صورتجلسه تنظیم و پس از امضاء اعضای حاضر در جلسه در دفتر مخصوص ثبت و مفاد آن به وسیله رئیس یا نایب رئیس هیات مدیره جهت اجرا به اشخاص ذیربط ابلاغ می شود.

ماده (۱۴)ـ وظایف هیات مدیره:

الف ـ برنامه‌ریزی، بررسی و تصویب طرحهای ارائه شده ازسوی هریك از اعضای هیات مدیره یا مدیرعامل جهت دستیابی به اهداف خانه سینما براساس ودر چهارچوب وظایف تعیین شده برای خانه سینما.

ب ـ تعیین میزان و نحوه حمایت‌های مادی و معنوی از اعضای خانه سینما.

ج ـ تعیین میزان حق عضویت اعضاء.

د ـ بررسی و اعلام نظر در مورد بودجه سالانه خانه سینما که از طرف مدیرعامل براساس نظریات ناظر مالی تنظیم و پیشنهاد می‌شود و ارائه آن به مجمع عمومی جهت تصویب.

هـ ـ برنامه‌ریزی جهت جلب کمك برای خانه سینما.

و ـ بررسی و تصویب کلیه آئین‌نامه‌های اجرایی خانه سینما.

ز ـ نصب و عزل مدیرعامل و مدیران واحدهای مختلف خانه سینما.

ح ـ نظارت بر فعالیت‌های مدیرعامل.

ط ـ بررسی و اعلام لغو دائم یا موقت عضویت اعضا براساس ضوابط تعیین شده.

تبصره: اداره امور جلسات هیات مدیره طبق دستورالعملی خواهد بود که به تصویب آن هیات رسیده باشد.

ماده (۱۵): مدیرعامل از میان اعضای هیات مدیره و یا خارج ازآن برای اداره امور اجرایی به وسیله هیات مدیره با اکثریت مطلق برای مدت دو سال با حقوق و مزایا و اختیارات اجرائی معین در چهارچوب مصوبات هیات مدیره انتخاب می شود.

تجدید انتخاب مدیرعامل برای دوره‌های بعد بلامانع می‌باشد.

ماده (۱۶): ناظر مالی خانه سینما با حکم وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی تعیین می شود. ناظرمالی فقط می‌تواند نظر خود را در مورد نحوهٔ اجرای تصمیمات به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و یا هیات مدیره اعلام دارد.

تبصره: کلیه چك‌ها، اوراق و اسناد تعهدآور برای خانه سینما می‌بایست به امضاء ناظر مالی خانه سینما هم برسد.

ماده (۱۷): بازرس رسمی خانه سینما به وسیله مجمع عمومی برای مدت یکسال مالی انتخاب و موظف به انجام امور حسابرسی و ارزشیابی و نظارت بعد از اجرا می‌باشد و حقوق یا پاداش وی تعیین و ابلاغ می شود.

تبصره: علاوه بر بازرس رسمی یك نفر نیز به ترتیب فوق به عنوان بازرس علی‌البدل انتخاب می‌شود تا درصورتی که بازرس اصلی نخواهد یا نتواند از عهده انجام وظایف خود برآید جانشین او شود.

ماده (۱۸): منابع مالی خانه سینما عبارتست از:

الف ـ حق عضویت اعضاء.

ب ـ کمك وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ج ـ کمك‌های دریافتی از مؤسسات عمومی و خصوصی و اشخاص حقیقی و حقوقی و قبول هبه.

د ـ درآمدهای ناشی از فعالیت‌های خانه سینما و سایر درآمدهای اتفاقی.

هـ ـ درصدی از اجرت دریافتی اعضاء براساس آئین‌نامه مصوب هیات مدیره.

ماده (۱۹): هرگونه تغییر در مواد اساسنامه به پیشنهاد مجمع عمومی و تصویب شورای فرهنگ عمومی خواهد بود.

ماده (۲۰): هرگونه تصمیم درخصوص انحلال و تصفیه به پیشنهاد مجمع عمومی توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صورت خواهد گرفت.

تبصره: اتخاذ تصمیم درخصوص واگذاری

اموال و دارایی خانه سینما برعهده وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

ماده (۲۱): این اساسنامه مشتمل بر ۲۱ ماده و ۶ تبصره در جلسات مورخ ۶۶/۱۱/۲۴، ۶۶/۱۲/۱، ۶۶/۱۲/۸، و ۶۶/۱۲/۲۲ شورای فرهنگ عمومی به تصویب رسیده است.

□□□

۲ـ صورتجلسه گزارش تحولات سینمایی کشور، عرضه شده به شورای فرهنگ عمومی

با توجه به آنچه در آغاز این مبحث (قبل از متن اساسنامه خانه سینما) اشاره شد، مطالعه صورتجلسه نخستین قسمت از گزارش نسبتاً مشروح تحولات سینمایی کشور به عنوان نمونه‌ای از آنچه در شورای فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی مطرح شده لازم به نظر می‌رسد. با این توضیح که قسمت‌های دیگر این گزارش فی‌الواقع تشریح و تکمیل نخستین قسمت بوده و برای ذکر مطالب بعدی مجال نیست، صورتجلسه قسمت اول گزارش را ذیلاً می‌خوانیم:

شصت و یکمین جلسه مشترك اعضای شورای فرهنگ عمومی با حضور آقایان: سیدمحمد خاتمی، آیت‌الله جنتی، حجت‌الاسلام بیات، سیدمحمد هاشمی، موسوی لاری، دکتر ندیمی، جلال رفیع، دکتر شریعتمداری، سیدمحمد اصغری، احمد زرهانی و مهندس فرامرز حق‌شناس در تاریخ ۶۷/۹/۱۲ تشکیل شد. در این جلسه، نخستین قسمت از گزارش تحولات سینمایی کشور، توسط آقای فخرالدین انوار (معاون وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) به اطلاع اعضای شورا رسید.** رئوس مطالب مطروحه به شرح زیر است:

۱ـ حذف واردات فیلم به عنوان عامل تعیین کننده‌ی اقتصادی. به عبارت دیگر حذف جنبه‌های اقتصادی از واردات فیلم خارجی و انحصار آن به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به دلیل عدم قبول ضرر توسط بخش خصوصی (امتناع بخش خصوصی از قبول و تحمل ضرر).

۲ـ رسمیت دادن به امر «حضور در فعالیت‌های تولیدی» و ملاك قرار دادن آن برای رسمیت بخشیدن به تلاش‌ها و تشکل‌های سینمایی. به عبارت دیگر ترتیب اثر ندادن به نامه‌ها و فعالیت‌ها و درخواست‌های نادرست واردکنندگان فیلم خارجی و امثال این اقدامات.

۳ـ افزایش عوارض فیلم‌های خارجی و کاهش عوارض فیلم‌های داخلی به نفع تولیدکننده، با هماهنگی و همکاری وزارت کشور و سازمان برنامه و بودجه و بطور کلی دولت.

۴ـ قطع‌ید و اخراج دلالان از صحنه واردات و عرضه فیلم‌های خارجی، شناسایی و پلمب انبارها و امحاء فیلم‌های مبتذل و مروج فساد و انجام این امور از طریق دستگاه قضایی در چارچوب قوانین و مقررات.

۵ـ بیرون راندن باندهای مافیایی و جاسوسی از مراکز فعالیت‌های سینمایی و نیز شوراها و مراکز رسمی و اداری منجمله وزارتخانه و جلوگیری از تأثیرگذاری و نفوذ ایادی بخش خصوصی و پرداخت رشوه به این منظور در مراکز و شوراهای مذکور.

۶ـ کمك به حضور هرچه بیشتر دست‌اندرکاران سینما در عرصه فیلمسازی، حذف و کنار نهادن کسانی که به شهرت به فساد داشته و در افکار عمومی بدنام بوده‌اند، وارد کردن و به میدان آوردن چهره‌ها و شخصیت‌های جدید در زمینه فیلمسازی و بازیگری و نتیجتاً کمرنگ کردن و معمولی نشان دادن اسامی و عناوین کسانی که در گذشته به عنوان تنها چهره‌ها و نامهای موفق و متنفذ و بت‌های عرصه سینما معرفی شده بودند.

۷ـ قاطعیت در مجازات و تنبیه فوری کسانی که همراه گروه‌های فیلمساز به شهرها و نقاط مختلف کشور رفته بعضاً مرتکب خلاف شرع و خلاف‌های اخلاقی شده بودند.

۸ـ گسترش دامنه موضوعات و سوژه‌ها در فیلمسازی، تبادل نظر و گفتگوهای طولانی و مکرر با هنرمندان درجهت تشریح دیدگاه‌های جدید و الزامات ناشی از فرهنگ انقلاب اسلامی از جمله در مورد نقش و حد حضور زنان و کیفیت این حضور در عرصه سینما، لزوم نقد و طرح مسائل اجتماعی در فیلم و چگونگی آن، ترغیب فیلمسازان به انتخاب موضوعات و سوژه‌ها و مضامین تازه‌تر.

۹ـ اقدامات اقتصادی درجهت کاهش ضررها و ضایعات و آثار سوء ناشی از تورم و تقلیل بودجه‌ها و اوضاع و احوال جنگی و قیمت مواد خام و نظائر آن درجهت حمایت از فیلمسازان.

۱۰ـ اولویت‌بندی فیلم‌ها، توسعه و تقویت فیلم‌های مطلوب از حیث زمان نمایش و تعداد سینماها و قیمت بلیط و نحوه توزیع درآمد و نیز ایجاد محدودیت‌هایی برای فیلم‌های نامطلوب.

۱۱ـ ایجاد تغییرات در محیط و مکان سینماها از قبیل بازسازی آنها در ارتباط با وضعیت بهداشتی و تزیینات و امور سمعی و بصری و امنیت خانوادگی، امتیازبندی سینماها برحسب وضعیت مطلوب و غیرمطلوب و نیمه مطلوب آنها و نتیجتاً موافقت با افزایش قیمت بلیط به تناسب وضعیتی که دارند.

۱۲ـ تأسیس و تقویت مراکز و انجمن‌ها و فعالیت‌های مفید و مؤثر به منظور کشف و رشد استعدادهای هنری نسل جوانِ متعهد و برخاسته از دامان انقلاب. تشکیل انجمن سینمای جوان و امثال این مراکز و فعالیت‌های آموزشی و تربیتی درجهت تحقق همین هدف صورت گرفته است.

□ همچنین در پایان جلسه راجع به موضوعات و مسائلی از قبیل:

الف ـ حضور سینمای ایران در خارج کشور،

ب ـ مشکلات ارزی و مالی موجود،

ج ـ ساخته شدن فیلم‌های روشنفکری نظیر «گوزن‌ها» «مغول‌ها»، «دایره مینا» و نظایر آن درسالهای قبل از انقلاب با سرمایه دولتی،

د ـ وارد نشدن تجهیزات جدید از خارج به وسیله وزارت فرهنگ و ارشاد، اعزام نشدن کسانی به خارج برای کادرسازی و تربیت نیروی جدید، عدم بازسازی استودیوها و مراکز قدیمی دیگر و بطور کلی مسئله ظرفیت‌ها و امکانات موجود،

هـ ـ افزایش کمی و همچنین اعتلاء و ارتقاء کیفی فیلم‌ها و نیز انتشارات مربوط به فیلمسازی نسبت به وضعیت قبل از پیروزی انقلاب اسلامی،

و ـ «سینمای جوان»، دانشکده‌ها و .....،

ز ـ وضعیت نیروهای انسانی جدید (بعد از انقلاب)،

ح ـ میزان تحول و تغییرات پدید آمده در معیار و مذاق تماشاگر،

ط ـ میزان قدرت مقابله و استقامت ما در صورت ورود فیلم‌ها و فیلمسازان دیگر اعم از خارجی و داخلی به صحنه فیلمسازی،

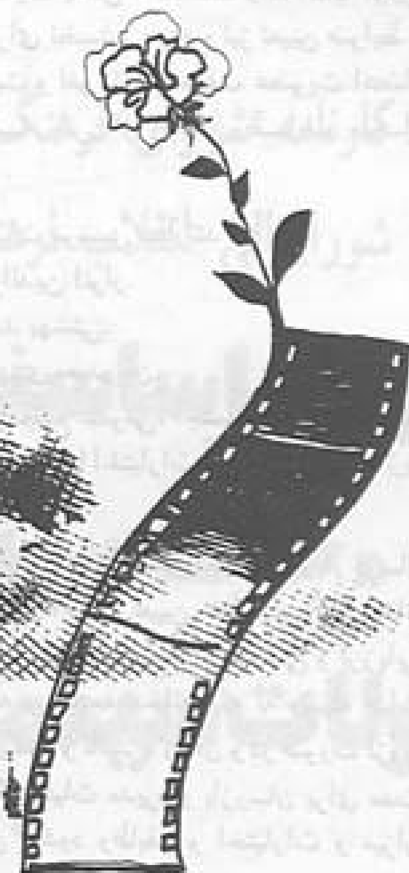
میان اعضای شورای فرهنگ عمومی و سایر شرکت کنندگان در جلسه (آقایان انوار و بهشتی و حیدریان) تبادل نظرها و گفتگوهایی انجام پذیرفت و بحث و بررسی کافی درخصوص این مسائل به جلسات دیگر که در فرصت‌های آینده برگزار خواهد شد موکول گردید.

□□□

توضیحات:

● چندی پس از تصویب اساسنامه خانه سینما، پیشنهاد تصویب اصلاحیه جزئی و مختصری نیز ازسوی معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شورای فرهنگ عمومی تقدیم شد و مورد تأیید قرار گرفت. اگر متن اصلاحیه مصوب را بتوان از خلال پرونده‌ها و سوابق مربوط استخراج کرد، در آینده به نظر خوانندگان ارجمند خواهد رسید.

●● در این جلسه، آقایان سیدمحمد بهشتی مدیر عامل بنیاد فارابی و محمدمهدی حیدریان مدیر کل اداره نظارت بر نمایش نیز به عنوان همکاران آقای سیدفخرالدین انوار (معاون امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) حضور داشتند.



برشت؛ طلایه‌دار تئاتر امروز آلمان

■ رونالد گری
■ ترجمه قاسم غریفی

این مقاله از کتاب «برتولت برشت» نوشتهٔ «رونالد گری» استاد زبان و ادبیات آلمان در دانشگاه «کامبردج» ترجمه شده است، او در این کتاب به زندگی برشت و پایگاه انتقادی آثارش می‌پردازد، آنگاه نمایشنامه‌های اولیه او را، با نگاهی به چگونگی ساختمان و ارزش و هدف آنها، بررسی می‌کند و سپس به تشریح نظریات برشت دربارهٔ تئاتر حماسی خود، و جایگاه مهم منتقدانه او در راستای تکامل بخشیدن به فن نقد، می‌پردازد. و سرانجام به تحلیل نمایشنامه‌های بعدی او که شهرتی جهانی برای برشت به ارمغان آوردند، همت می‌گمارد.

□ □ □

«برشت» طلایه‌دار تئاتر امروز آلمان پس از جنگ جهانی است. در دهم فوریه ۱۸۹۸ در شهر «آگسبورگ» باواریا دیده به جهان گشود. بیست و هفت سال از وحدت آلمان بیسمارك گذشته بود، وحدتی که تأثیری ژرف بر روند ساختار اجتماعی ـ سیاسی آلمان گذاشت. و باعث رشد اقتصادی و بیداری سیاسی شد. و عوامل این پیشرفت در همه زمینه‌ها زیربنای آثار هنری برشت را تشکیل داد. در زمان جنبش رایش بیسمارك جمعیت آلمان از ۶۱ میلیون نفر به ۶۵ میلیون رسید. و کشور از نظام کشاورزی به صورت یکی از کشورهای قوی صنعتی اروپا تحول یافت. تا آنجا که یك سوم جمعیت کشور در

روستاها و دوسوم آنها در شهر زندگی می‌کردند. در سال ۱۹۱۲، پس از این که جمعیت به ۱۲۴ میلیون نفر رسید، چهل میلیون نفر آنها حق رأی داشتند و مردم به دنبال رشد سرسام‌آور اقتصادی، کورکورانه به سوی جنگ اول کشیده شدند، که تحت عنوان یك ناسیونالیزم افراطی، به رهبری سرمایه‌داران طراحی شده بود. و این یکی از عواملی بود که برشت تحت تأثیر آن به طرف سوسیالیزم کشیده شد، و آن را به عنوان یورشی بر سلطهٔ سرمایه‌داری آن زمان شناخت. او کینه‌ای عمیق نسبت به جامعه‌ای که اینچنین با حرصی دیوانه‌وار خشونت می‌ورزد داشت، او هنگام تعریف خاطراتش با تنفر از آن دوران یاد می‌کند، تا آنجا که مردی جنایتکار اهل «آگسبورگ» را به عنوان سمبل پیدایش این جنبش خشونت‌آمیز در جامعه و استیلای سرمایه‌داری معرفی می‌کند.

دراینجا باید نگاهی کوتاه به چگونگی نشأت گرفتن عقاید مذهبی برشت نیز داشته باشیم. او ثمرهٔ یك ازدواج ناهمگون است، پدر کاتولیك و مادر پروتستان، و همین مسأله کافی است که چگونگی وفادار نبودن برشت به عقاید مسیحیت را بر ما آشکار سازد، و زمانی که در این باره از او سئوال شد: کدام ادبیات در تو قویترین تأثیر را داشته است؟ پاسخ داد: «نخندید... تورات!». و این پاسخ نمی‌تواند حملهٔ او به آیین مسیحیت را پنهان سازد. و در یکی از نمایشنامه‌هایش به نام «زن نیك سچوان» این زن رو به الهه چینی می‌کند و با یأس و ناامیدی که بیانگر پایگاه خود برشت در برابر مذهب است، از او می‌پرسد: «حتماً در عالم شما اشتباهی هست. وگرنه چرا رذالت فضیلت است؟ و چرا انسان خوب باید محکوم به این همه عذابهای بزرگ باشد؟» و این فریاد برشت براثر خواندن «تورات» است، علیرغم اینکه این نمایشنامه کفرآمیز به نظر میرسد، اما سنگینی کفه به نفع معتقدی پرخاشگر است، نه کافری خاموش و سرد. همین مسئله مهم است که او را از سوسیالیست‌ها جدا می‌سازد. او از آنها جدا میشود چرا که یك بورژواست. پدرش مدیر کارخانه است. و از نظر طبقاتی پدر و مادرش به کشاورزان مربوط می‌شوند. با این حال او فرزند ملت است، و در مدارس عمومی تربیت شده است.

در اینجا باید به ماجرایی که هنگام تحصیل او اتفاق افتاد اشاره کرد، این ماجرا مورد توجه هیچیك از منتقدان جهان قرار نگرفته است. یکی از دوستان دوران تحصیلش تعریف می‌کرد. برشت و یکی از همکلاسی‌هایش - به زبان ساده - از تنبل‌ترین دانش‌آموزان در دو درس زبان فرانسه و لاتین بودند، و اگر این دو نفر در امتحان آخر سال نمره نمی‌آوردند مردود می‌شدند. دوستش تصمیم گرفت دست به تقلبی بالاتر از شیوه تقلب معمول بزنند. او پس از دریافت برگهٔ امتحانی تصحیح شده، آنجا را که خط قرمز کشیده بودند پاك کرد و جمله‌های صحیح را نوشت تا به این وسیله نمرهٔ خوبی از معلم بگیرد. گرچه، حیله و نیرنگ او فاش شد، اما برشت دست به کاری بسیار هشیارانه زد: او جملات صحیحی بر آنچه که قبلاً نوشته بود اضافه کرد، و با قلم قرمز به عنوان این که غلط هستند، خط کشید. آنگاه آنرا به معلم نشان داد و پرسید که چرا این جملات غلط هستند؟ معلم متوجه این حُقّه نشد و ضمن عذرخواهی از برشت، به او نمرهٔ قبولی داد و به این وسیله، برشت توانست از سلك تنبل‌ها به سلك زرنگها ارتقاء یابد - درمورد این اتفاق - برشت با کمال فروتنی، ولی تمسخرآمیز می‌گوید که هدفش از این تقلب، دستیابی به نمره بالا در امتحان نبوده است، بلکه هدفش رها شدن از دایرهٔ دانش‌آموزان تنبل بوده است. و این مسأله به ظاهر کم‌اهمیت بعدها زیربنای صفات شخصیت نمایشنامه مشهور او یعنی «گالیله ئوگالیله‌یی» بوده است. «گالیله» شخصیتی است مکار، مزور، تن‌پرور، متناقض، با خفت و خواری خود را تسلیم دشمن می‌کند؛ تا به اهدافش برسد، تا بتواند کتاب مباحثات خود را تمام کند. اما این نیرنگی کاملاً طنزآمیز و مسخره است؛ او امروز تسلیم می‌شود و تا فردا بر دشمن خود بتازد. این شیوهٔ تناقض را «برشت» در بسیاری از نمایشنامه‌های خود به کار می‌گیرد، در نمایشنامهٔ «هوراتی‌ها و کوروتی‌ها» جنگجوی مبارز را فراری تصویر می‌کند. در نمایشنامه «مادر» که اقتباسی از داستان «مادر» ماکسیم گورکی است، او را مجموعه‌ای از فضائل و پستی‌ها نشان می‌دهد، اما شجاعت و تهور و اخلاص او، همه را شگفت‌زده می‌کند. و دیگر نمایشنامه‌های او...

نمایشنامه‌هایی که از سال ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۱ باعث شهرت جهانی او شدند، عبارتند از: «ننه دلاور»، «زندگی گالیله»، «زن نیك سیچوان»، «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی» و با کمی تأخیر «دایرهٔ گچی قفقازی». این نمایشنامه‌ها بیانگر احساسات بشری است، که انسان یا به آنها عشق می‌ورزد، یا علیه این احساسات شورش می‌کند، و در هردو وضع خویشتن خویش را در مورد «بایسته بودن» انجام کار، در راستای این دو وضع تعیین شده، مورد سئوال قرارمی‌دهد.

برشت، دیگر نه مثل سالهای بیست روش چشم‌پوشی‌های رایج در درگیریهای نمایشی رایشه می‌کند و نه مثل نمایشنامه‌های سالهای سی خود به پی‌گیری رساله خود می‌پردازد، و در نمایشنامه‌های اخیر خود، برشت مرشد انجام کارهای «شر» به منظور رسیدن به «خیر» نیست. و جوهر انسانی پایدار این نمایشنامه‌ها، تأکید بر عدالت است و برای درك آن، از شیوهٔ اقناع استفاده می‌کند. ودر آنها از غنای ذاتی به سوی عذاب فکر، و گفتگو دربارهٔ شئون زندگی روزمره تا حمله بر زشتی‌های آن، و از مهربانی با طبقات پایین جامعه تا نفرت از شهوت‌رانی‌های سرمایه‌داران منتقل می‌شود. پاکی انسان است که باید آنرا گسترش داد، و همین مضمونهاست که برشتِ نویسنده و کارگردان را وامی‌دارد به آنچه که در پیش روی دارد و آنچه در خویشتن خویش احساس می‌کند، فکر کند.

و در اینجا باید بگوییم اگر که برشت را متأثر از نویسندگان هموطنش، چون گوته، بدانیم، کاملاً به خطا رفته‌ایم. چرا که او آنها را تحقیر می‌کرد. و او را باید از پیروان ادبیات چین، و جنبش کنفوسیوس، که مدعی اصلاح انسان صلح‌طلبی که مشابهی ندارد بود، دانست.

طبیعت ریاکارانهٔ جنگی برشت - مثلاً در نمایشنامهٔ گالیله - او را به راه حلی میانه و اعتدال سوق می‌دهد، یعنی راه آمدن با جو، برای رسیدن به اهداف متعالی انسانی.

هربرت لوتی در نقدی بر آثار برشت از دیدگاه فنی چنین نوشته است: در نمایشنامه‌های او، داستان وجود ندارد، بلکه یك سلسله گفتگوست مثل گفتگوهای مشاجره‌گونه، گویی که شخصیت‌ها ادامه‌دهندهٔ نمایش صندلیهاست، و بیان‌کننده ناتوانی نویسنده‌اشان در ایجاد یك ارتباط فنی. و همه شخصیت‌های او در خروش و رکودشان شبیه هم می‌شوند، چون کرم ابریشم در پیله خود، در انزوای درونی و برونی‌اش. او کارگردانی بزرگ است، اما نمایشنامه‌نویس نیست و «هنری آدلر» می‌گوید که در نمایشنامه‌های برشت هیچ چیز جز ملودرامهای سرشار از عواطف بزرگ بشری دیده نمی‌شود.

اما در اینجا باید گفت که این منتقدان، تنها براساس معیارهای نمایشی کلاسیك تقلیدی ریشه گرفته در آنها به بررسی آثار برشت پرداخته‌اند، و این مسأله مورد توجه آنها نیست که کدام عوامل است که آدمی را دارای عقیده می‌کند و از او نمایشنامه نویسی بزرگ می‌سازد. ودر اینجا هدف نویسنده این مقاله این است که از ناحیه دراماتیك، برشت را، بی‌توجه به شخصیت سیاسی و روانی او، متجلی سازد. نمایشنامه‌های برتولت برشت را پس از کارگردانی و در حین اجرا باید بررسی کرد و نه فقط براساس متن.

این شیوه فکری و ادبی، مورد کینه آلمان امروز قرار گرفت، چرا که دیدند در نهایت امر، به صلح و واقعیت آن، و نه از جنبه خیرخواهانه می‌انجامد، چرا که واقعیت است، و باید که باشد. گذشتگان تا چه حد توانستند به این صورت به آن بپردازند؟ این همان چیزی است که شرح آن را درتنگنا قرار می‌دهد. گرچه ممکن است چیزی بوده باشد، با این حال برشت اندیشه خود را در ادبیات و تئاتر - درنظریه‌ها و آثارش - برمبنای تسلیم نوشت. و به همین جهت در برابر مسیحیت - پای دیدگاهش که آن را به عنوان دین تسلیم می‌دانست، مقاومت کرد. و از بررسی آن آثار دریافت که آنها سرچشمهٔ تحلیل رفتن بورژوازی هستند. و این نظریه راکه تئاتر باید مکانی بازدارندهٔ اشاعه هرگونه فکر که تأییدکنندهٔ گرایش به تغییر و تحول جهان باشد، به شدت رد می‌کند.

«مارتین اسلین» می‌پرسد: تا چه حد برشت توانسته است که با پایبندی به یك عقیدهٔ سیاسی، ادبیاتی، جهانی خلق کند که با پرداختی زیبایی‌شناسانه، بیان‌کننده عظمت و عمق دیدگاه انسانی باشد؟ بی‌شك برتولت برشت نویسنده‌ای جهانی و شاعری بشردوست است. از نظر منتقد، بر خواننده است که به مفاهیم انسانی آنها و پیروزی در تصویر آنها در زمینه مبارزه انسانی برای رسیدن به فضیلت، بی‌آنکه به عقیده شخصی برشت توجه کند، بنگرد، چرا که او تنها کارگردان بی‌همتای بشریت است.

در نمایشنامهٔ «اپرای سه پولی» (۱۹۲۸) خبر از پاشیدگی سرمایه‌داری می‌دهد، و ستون این نمایشنامه، دیالوگ «سولی برودون» است: «منصب و مقام دزدی است»، که در محتوای آن، مسخره کردن بورژوازی است، نه فردی مشخص. در آن «مکبث» را به عنوان حقه‌باز بزرگ سرمایه‌داری ترسیم می‌کند، که از مردم می‌خواهد با میله‌های آهنین صورت‌ها را بخراشند و نابود کنند. و از نظر او، غذا در مرتبه اولویت نسبت به

خلاقیت قراردارد و در اینجا، این مسأله مبهم می‌ماند که آیا برشت خواستار انقلاب مردم است، یا آن را مسخره می‌کند؟

برشت برای بیان نمایشنامه‌های خود، آنها را «حماسی» می‌نامد، انسان طبیعت خود را در راهی جدید سوق می‌دهد، با سرنوشت خویش منتقدانه برخورد می‌کند، و پایه این نمایشنامه‌ها بر قصه استوار است، نه بر وقایع، درست مثل نمایشنامه‌های ارسطویی. نمایشنامه‌های برشت از تماشاگر یك نظاره‌گر می‌سازد، نه مثل گذشته در وقایع فرو رود، بلکه به او قدرت عمل می‌دهد. و نمایشنامه‌های حماسی او، منظره‌ای از مناظر جهان است، نه تجربه. در نمایشنامه‌هایش تماشاگر را وامی‌دارد که معیارهای خود را انتخاب کند، بی‌آنکه بر برداشتهای از پیش تعیین شده، تکیه کند. در نمایشنامه‌هایش شعور تماشاگر را به سوی وقایع سوق می‌دهد تا آنها را بررسی کند، درحالی که در نمایشنامه گذشته ـ چنانکه دیده‌ایم ـ زیربنای آنها شعور بود. برشت در نمایشنامه‌هایش، فتوا نمی‌دهد که انسان با آگاهی کامل، محیط بر جوانب خویش است، و تغییرناپذیر است، بلکه همیشه موضوع بحث است، پیوسته متغیر است، و برگزیده شده است برای تغییر و تحول دائمی جهان خود. او در نمایشنامه‌هایش معتقد است که تلاش، راه‌حل رهایی نیست، بلکه یافتن چگونگی راه‌حل و ادامه آن است. در نمایشنامه‌هایش هر صحنه و هر مجلس هدف ویژهٔ خود را دارد، مفاهیم آن وابسته به بعد از آن نیست. موضوعها چون امواج فضایی هستند، به طور پراکنده مطرح می‌شوند و نه به صورت یك خط پیوسته، دیگر این که نمایشنامه‌هایش شخصیت متفکر شهری را برمبنای عقل محدود می‌کند، درحالی که پیش از آن این فکر وجود داشت که موجودات را برمبنای شعورش محدود می‌کرد.

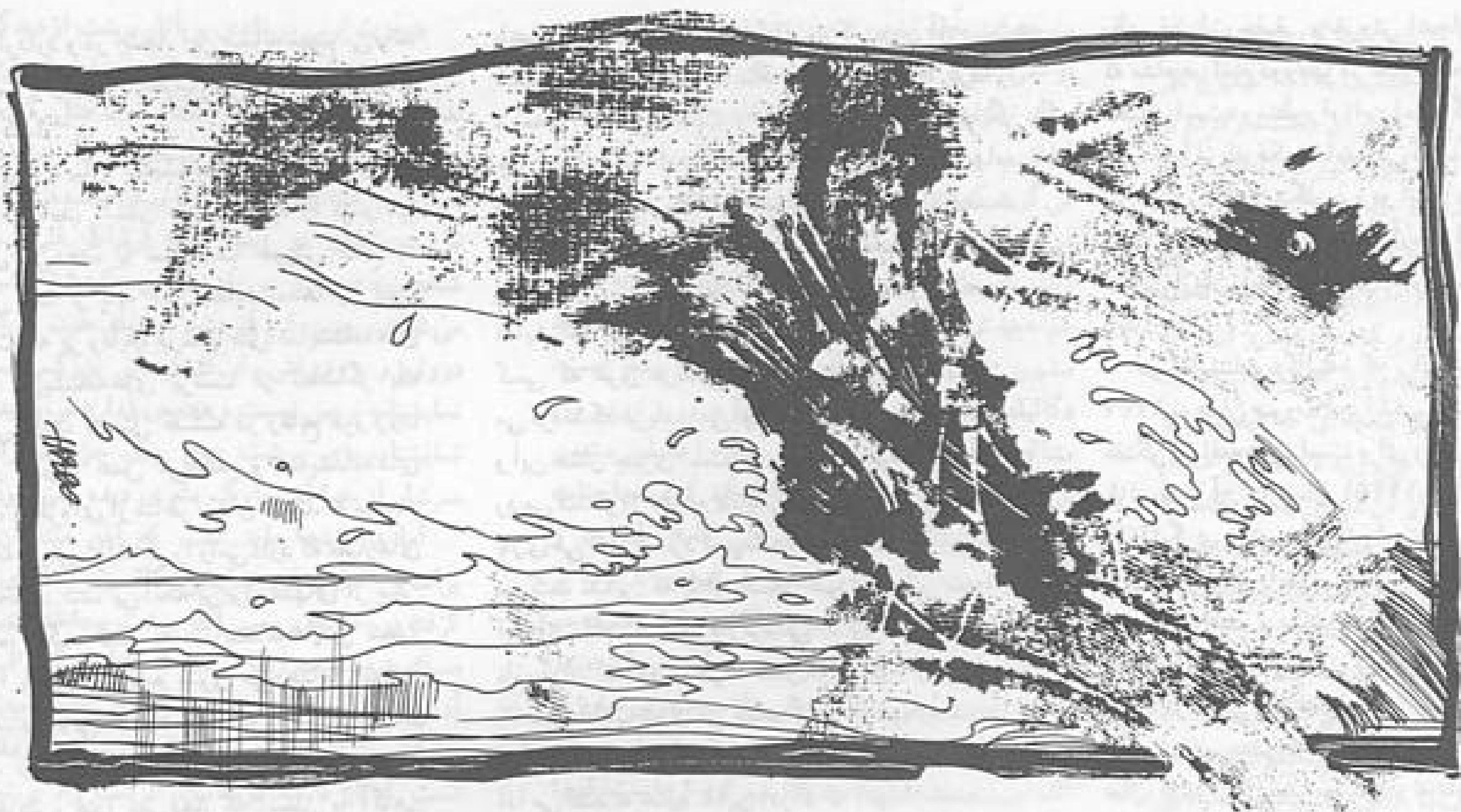
برشت می‌داند که این تنها دلیل اختلاف نمایشنامه‌هایش با نمایشنامه‌های گذشته نیست. او از وحدت موضوع استفاده می‌کند، اما وحدت وقایع را در نظر نمی‌گیرد. اما آن رشته مخفی که وقایعش را به یکدیگر پیوند می‌زند، برای کسی که دقیق است، امری واضح و روشن است. و شعور بین وقایع وحدتی به وجود می‌آورد که بیانگر تلاش فنی بزرگی است، و این امر در مقام همان وحدت وقایع شیوه قدیمی است. بعضی از شیوه‌ها و اهدافش بسیار پیچیده است. گویی می‌خواهد بگوید که انسان در نمایشنامه‌های ارسطویی، موجودی کاملاً مشخص و لایتغیر است. و چه بسا که مقصود او در پس آن رد مسأله «جبر» است، چرا که مصرّانه بر این مسأله تأکید می‌ورزد که انسان قادر به تغییر سرنوشت خویش است. و همه اینها مطلقاً حاصل نمی‌شود، مگر با شعور و منطق، و آمیزش با وقایع، نه جدایی از آنها، و به این وسیله است که تماشاگر، دخالت در وقایع را امری ضروری خواهد دانست.

یکی از وسائل فنی ـ برای اهداف ذکرشده‌اش ـ روشن بودن سالن تئاتر است، تا که تماشاگر، کاملاً بر خود و آنچه که اطرافش در گذر است آگاه باشد: استفاده از تصاویر متحرك و شرح وقایع به وسیله آنها، که بیشترشان ابتکاری بوده است. از دیگر ابزار کار است، او، استفاده از بلندگو که خندهٔ تماشاگران را باعث می‌شد و به همین دلیل از به کار بردن آن دست کشید؛ و بجای آن از ماسك و لوحه استفاده کرد، را لازمه‌ی کار می‌دانست و همه این ابزار فنی بیانگر چیزی هستند که برشت آنها راوسایل «ابهام» می‌نامید. و بدینوسیله شخصیت بازیگر از شخصیت نمایشنامه که آنرا بازی می‌کند، کاملاً مستقل می‌ماند. و پیش از او، کارگردانان بازیگری را که در شخصیت نمایشنامه حل می‌شد می‌ستودند. و بیشتر آنها از کسی که غرق درنقش هاملت می‌شد چنان ستایش می‌کردند که فریاد برمی‌آوردند: او خود هاملت است. و این همان چیزی است که برشت با شدت تمام آن را رد می‌کند. و از نظر او بازیگر نقش را با شور و هیجان بازی می‌کند، و سرد نمی‌ماند. اما او فقط آنرا روایت می‌کند، نه این که با او یکسان شود. و براین شیوه با اصرار تمام، هنگام کارگردانی تأکید می‌کرد. پس بازیگران هنگام «اجرا» نقش‌های خود رابه صیغهٔ شخص غایب بازی می‌کنند، گویی که دربارهٔ شخص دیگری سخن می‌گویند، و دیالوگها را به زمان گذشته ادا می‌کنند نه حال، تا این ادراك که آنها از شخصیت نمایش جدا هستند در آنها تثبیت شود، و یا شخصیت را در وضعی قرار می‌دهد که تماشاگر می‌فهمد که این وضع به او داده شده است، مثل رقص «ایلبو» در نمایشنامه «ننه دلاور» که نه به عنوان جوابگویی و یا بحث است، بلکه به این دلیل با او شرکت می‌کند که گویی که بر او تحمیل شده است.

و این ابزار «ابهام» تا آنجا وسعت می‌یابد، که بگونه‌ای فراگیر، شیوه‌های تصویرپردازی ادبی در متن خود نمایشنامه را باعث می‌شود، تا از نظر تماشاگر وقایع عجیب بنماید، چرا که حس می‌کند او نیز بیش از آنچه که تصورش را می‌کرد، در این امر مشارکت دارد. و از نظر او، به مجرد این که وقایع از نظر تماشاگر شگفت جلوه کند، انتظار تغییر آن را نیز خواهد داشت، و همین مسأله است که او از قوانین ارسطویی پا فراتر می‌گذارد و بدین‌گونه با نظریه «زولا» که واقعیت را انتقال بخشهایی از زندگی بطور موضوعی به عالم هنر می‌داند، مخالفت می‌ورزد. و از نظر برشت جوهر تئاتر در این است که مردم را چگونه از محدودهٔ ذاتی خویش بیرون آورد، تا نمایشنامه‌ها سرشار از فکر باشند مانند مقاومت در برابر سرنوشت که او بر آن اصرار داشت. ازجمله این ابزارها، تأکید بر تناقض بین پیچیدگی درونی انسان و اعمال اوست. که این ابهام و تناقض، در نمایشنامهٔ «گالیله» با شدت هرچه تمامتر دیده می‌شود. در نمایشنامه «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی»، پونتیلای سرمایه‌دار می‌گوید: «تا وقتی که مردم از پویایی و عظمت خویش غافلند، این امکان هست که حتی آنچه را که از امور غیراجتماعی به دست آورده‌اند، از آنها گرفت... حتی اگر جویی تهدیدکنان بخواهد از جریان طبیعی خود خارج شود و بخروشد، کاری می‌کنم که آزادی را از مردم بگیرد، گرچه مردم توانایی استیلا بر آن را دارند. با اعتقاد به این که این رود مایملك جامعه است». وویتا فریاد می‌زند «درك پیروزی و باور، توان امکان تغییر همه چیز را در ما افزون خواهد کرد». و در اینجا مقصود تغییر ذاتی است، نه تبلیغاتی، و منظور از این ستیز، خروش پویایی زندگی است، و این نظریه در نمایشنامهٔ «گالیله» قاطعانه‌تر جلوه می‌کند: «من معتقدم عالم مظهر فضیلت حقیقی و خروش اعجاب حقیقی است، که مدام در تمام دورانها در تغییر و تحول به گونه‌های مختلف است» ومنظور او، این است که دست‌آوردهای فنی، تنها از یك فکر نشأت نمی‌گیرد، و غلط است اگر این ایده را گذرا بینگاریم و در اینجا هدف برشت تهی شدن صحنه تئاتر از غایت و آرمان اجتماعی نیست، اما این آرمان باید درراستای اصول فنی وهنری تحقق یابد.

در نمایشنامهٔ «گالیله» که برای اولین بار در سال ۱۹۳۷ به همان صورت اجرا شد ـ مسأله ستیز و بحث و گفتگو با دافعه‌هایی است برای رسیدن به آرمان. و در بازنویسی آن در سال (۱۹۴۵ ـ ۱۹۴۷) «گالیله» پرخاشگری به شیوه خویش است، آرمان او، رسیدن به آرمانی انقلابی است، به وسیله حیله و نیرنگ. و برشت خواننده و بیننده را نه به جدایی از همراهی با امثال «گالیله» دعوت می‌کند و نه او را انکار می‌کند. گالیله در بعضی خطاهای خود برحق است، و در بعضی مجرم است، بعضی از این خطاها به نفع اوست. ودر هر حال، او نه از آن جدا می‌شود و نه مأیوس، این اخلاق و آیین او نیست. و همانطور که برشت می‌گوید (در متن اصلی شعر است) آن کس که شکست می‌خورد، نمی‌تواند از دانش بگریزد. به خویشتن خویش بازگرد و در آن فرو شو. خواهی ترسید، اما تا عمق، فرو شو. پس آنگاه درسی در انتظار توست. و این هدف انسانیتی است که از خود، فراتر می‌رود، نه این که بر او تحمیل شود.

* * *



موجها را باد می‌آورد

● داوود غفارزادگان

باد می‌آمد و برگهای خزان زده را روی چمنها می‌پراکند. بعد بیدها را می‌لرزاند و گلهای شیپوری را خم می‌کرد. آن گاه می‌رفت سراغ زن که روی صندلی چوبی سبز پارک کز کرده بود.

بالهای چادر زن کنار قوزک پاش لت می‌خورد و صدا می‌داد. و زن آن قدر گرسنه بود که حس می‌کرد به اندازهٔ پر کاه سبک شده و ممکن است باد او را با خود ببرد. همان طور که نشسته بود، چشمهاش از پشت نرده های پارک به آن سوی خیابان بود و بوی نان را از آنجا می‌بویید.

خیابان خلوت بود و هیچ ماشینی از آن نمی‌گذشت. پیرمردی با چرخ دستی‌اش، رو به باد، با پیتهای خالی نفت می‌گذشت. و صدای جهیدن و به هم‌خوردن پیتها روی چرخ دستی مثل آسمان غرنبه بود. امّا آسمان در قرق کاغذ پاره‌هایی بود که باد از دیوارها کنده بود و کاغذها با باد می‌رفتند...

آن طرف جو، پشت تنهٔ قطور درخت کهنسال و پوکی که شاخهٔ شکسته‌اش نصف عرض خیابان را گرفته بود، دختر بچه‌ای جلو نانوایی در نوبت ایستاده بود. باد گیسوان بلند طلایی اش را به بازی گرفته بود. و دختر میان مشت گره کرده اش سکهٔ پولی را می فشرد.

بزرگترها از سوز و باد و خاك، چپیده بودند توی دكان نانوایی و نوك دماغ دخترك چسبیده بود به ران مرد غول پیکری که اورکت تنش بود و صورت دخترك از سنگریزه‌هایی که به پوستش می‌خورد سرخ شده بود. و از پشت شیشهٔ آرد گرفتهٔ نانوایی صورت برافروختهٔ شاطر پیدا بود که نور آتش تنور روی پیشانی بلندش پرپر می‌زد.

زن مثل همیشه که گرسنه‌اش بود، خمیازه‌اش گرفته بود و خمیازه می کشید و دهان گرسنه و تلخش را که می‌بست، شنریزه‌ها را در بن دندانش حس می کرد که باد آورده بود و جهانده بود توی دهانش و از قرچ قرچ شنریزه‌ها در دهانش مور مورش می شد و می‌فهمید چقدر گرسنه است و دهانش جز با باد پر نمی‌شود...

زن را کسی نمی شناخت. شاید خل و چل بود یا نبود. تنها چیزی که در صورتش خوانده می شد، نوعی

بهت زدگی حیوانی بود که میان چشمهای زاغش نشسته بود. باغبان پیر سالها بود که روزهای آرام و نکبتی‌اش را با ورود زن به پارك شروع می‌کرد. و زن همیشه روی آن صندلی چوبی کنار دیوار می‌نشست و آن قدر نشسته بود که کلاغها و سارها و گنجشکها هم می‌شناختندش و دور و برش ورجه وورجه می‌رفتند و تك بر زمین می‌زدند و زن هر روز تکه نانی را همان جا سق می‌زد و شب می‌شد و زن سایهٔ سنگینش را ازروی صندلی برمی‌چید و قوز کرده در تاریکی گم می‌شد، در حالی که لخ‌لخ کفشهای نخاله‌اش را هم با خود می‌برد...

امّا زن می‌دانست یا از باغبان شنیده بود که باغبان از شهرداری مواجب می‌گیرد و خیلیها می‌شناسندش و بهار که می‌شود به خانه‌ها هم می‌برندش تا باغچه‌ها را کرت‌بندی کند و گل بکارد و درخت نشا کند و شاخه هرس کند...

همچنان زن می‌دانست یا باغبان به زن گفته بود که نانوا آن سوی پل خانه دارد و گربه‌ها را می‌پرستد و هر روز عصر قلیان می‌کشد و زمانی که باغبان بچه بوده پدر نانوا سرود «قزل اردوسی»[1] می‌خوانده و پیشتاو به کمرش می‌بسته و به روستاها می‌رفته و با خانها درمی‌افتاده و روسها که آمده‌اند، پیشتاوش را دو تا کرده و روسها که رفته‌اند، «قتله لیك»[2] شده و خانه‌اش را غارت کرده‌اند و پیشتاوهاش را گرفته‌اند و جلوی چشمهاش صبیه‌اش را بی‌سیرت کرده‌اند و طناب دور گردنش انداخته‌اند و در کوی و برزنها کشیده‌اندش و با مشت و لگد و تف و کلوخ و دگنگ کشته‌اندش و با همان پیشتاوها به جسد بی‌جانش تیر در کرده‌اند، بعد چاهل آن سوی پل آمده با تبر آرواره‌هاش را شکافته و دو دندان طلایی‌اش را کنده و جنازه‌اش را در مبال مسجد جامع انداخته...

و می‌شناخت همهٔ آنهایی را که از باد و خاك و سوز چپیده بودند تو دکان نانوایی و زن هر روز می‌دیدشان و همان جا می‌نشست و منتظر می‌ماند تا پخت نانوا تمام شود و نانوا پاره نانهای سوخته را بیاورد و در دامنش بریزد. و از زن بخواهد که به روح پدر مرحوم مغفورش صلوات بفرستد و نگاه کجی به باغبان بیندازد و برود...

و مرد غول پیکری که اورکت تنش بود، تابستانها هم همان را می‌پوشید و زیپش را تا خرخره می‌کشید و دربان دادستان بود و همچنان دختر را که پدرش مرده بود و باغبان می‌گفت هفت خواهر و یك برادرند و ننه‌شان رخت می‌شوید و بچه‌هاش را با فین دماغش بزرگ می‌کند و دختر هر روز صبح و ظهر، نان خانه‌شان را می‌گیرد و همیشه کاموای صورتی نخ‌نماش، که یك خط سرمه‌ای اُریب از سینه‌اش می‌گذرد، بر تنش زار می‌زند و آستینش تا آرنجش می‌رسد و دست دخترك همیشه تا مچ سرخ است و از چرك و اشك و فین کبره می‌بندد... و زن همهٔ اینها را یا از باغبان شنیده بود یا دیده بود یا خیال کرده بود و همچنان گرسنه و منتظر در باد نشسته بود...

امّا زن خودش را نمی‌شناخت. تنها، گاه چیزی گنگ در ذهن مه آلودش ورم می‌کرد و سرقناتی می‌رسید که مردان چوب کشیده بودند و همدیگر را می‌مالیدند و مردی که خون از فرق شکافته‌اش فواره می‌زد و مغز سرش پیدا بود که چرب و سفید و پیچ درپیچ بود و خون از میان شیارها راه می‌کشید و از دهانش می‌زد بیرون و از گوشهاش می‌چکید روی پیراهن سفید خط خطی‌اش و مرد که او می‌شناختش یا با او بود یا خود او بود با چشمهای شیشه‌ای زن را نگاه می‌کرد، بی آنکه پلك بزند و انگشتهای زمختش هوا را چنگ می‌زد و پیلی پیلی می‌خورد و می‌آمد و زن عقب عقب می‌رفت و گیسوانش را می‌کند و ناخن بر صورتش می‌کشید و هر چه فریاد می‌کرد، فریادش نمی‌آمد و مرد، سرد و خشك، مثل کنده چوب پر زخمی جلو پاش می‌افتاد... و مردها همچنان همدیگر را می‌کوبیدند و زمین از رقص چوبهاشان می‌رقصید و زن دیگر هیچ نمی‌دید، جز دشتی که می‌چرخید و خون پشنگه می‌شد و روی برگها و سنگها می‌نشست و خون از قنات می‌آمد و از سنبله‌های گندم می‌چکید و زن همچنان رها و خاموش و گنگ بود و افق در خون نشسته بود و صدای گریه و ضجه و فریاد می‌آمد...

و زن هر روز کنار قناتی که خون از آن می‌گذشت می‌نشست و بچه‌ها دورش به چرخ در می‌آمدند و می‌چرخیدند، مثل دشتی که می‌چرخید و پیرزنی که می‌گفت ننه‌اش است، می‌آمد و دست او را می‌گرفت و می‌برد و سرکوفتش می‌زد و نفرین می‌کرد و او همچنان سنبله‌های خون چکان را می‌دید که خرمن شده بود و آنها را به پیرزنی که می‌گفت ننه‌اش است نشان می‌داد و پیرزن فحش می‌داد و بر سینه‌اش می‌زد و زن را می‌چپاند توی طویله و در را چفت می‌کرد و زن از تاریکی و تنهایی طویله می‌ترسید و با چنگش دیوار گلی را پاش پاش می‌کرد و تپاله‌های خشك را بر در و دیوار می‌زد...

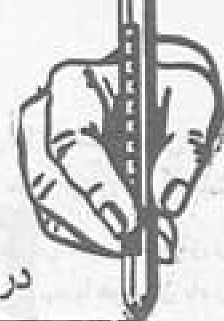
بعد ذهنش از طویله می‌گریخت و آماس می‌کرد و از کشتزارها و قناتها می‌گذشت و به جاده‌ای می‌رسید که کنارش نشسته بود و خاك و خورشید و وزوز مگسها را تماشا می‌کرد. و تن جاده پیچ می‌خورد و چنبره می‌شد و از گردهٔ کوه بالا می‌کشید و به افق می‌رسید ـ جایی که آسمان بر سر زمین کاسه شده بود. که صدایی می‌آمد و ماشین می‌رسید و نگه می‌داشت و مردی با سبیل چخماقی از پشت شیشهٔ ماشین به زن می‌خندید و صداش می‌کرد... که مرد می‌آمد و دست زن را می‌کشید و می‌برد و ماشین کنده می‌شد و مردها توی ماشین می‌خندیدند و بوی فضلهٔ کفتر می‌دادند و دستشان سرد و لزج و پشمالو بود... و او خرمن سنبله‌های خون چکان را می‌دید و فریادش در گلوش گره می‌خورد که زیر پاش خالی می‌شد و در هوا پرواز می‌کرد و جاده از زیر تنش می‌گریخت. بعد بالهاش می‌شکست و می‌افتاد و آرنجش از تیزی و سختی سنگها می‌شکافت و او یکباره رها می‌شد و میان گرد و خاك در خم جاده می‌دوید و نعره می‌زد، در حالی که غبار و خون و دلتنگی در برش گرفته بود...

بعد یادهاش به صندلی چوبی کنار دیوار پارك می‌رسید و شبهایی که آجدانها می‌آمدند ولاتها و شبگردها و عرق خورها می‌آمدند و سگ گری که او را می‌بویید و می‌لایید. بعد این همه در ذهنش مکیده می‌شد و چیزی از آن نمی‌ماند، جز طعم گس گرسنگی که الان در دهانش بود و او دیگر سنبله‌های خون چکان را نمی‌دید و مرد شکافته سری را که مغز سرش پیدا بود نمی‌شناخت و قناتی را که خون از آن می‌گذشت نمی‌دید. گم کرده بود شاید فقط آن سوی خیابان را می‌دید و گرّ و گرّ آتش تنور را می‌شنید یا هوهوی باد را که بوی نان را در دماغش می‌دمید و در دل و روده‌اش می‌پیچاند که مردی از توی دکان در می‌آمد و بخار از نانها بیرون می‌زد و باد می‌خواست نانها را از دست مرد برباید که مرد آنها را میان زمین و هوا می‌گرفت و تصفی از نان خم بر می‌داشت و می‌شکست و می‌افتاد و زن چون جانوری که در خف طعمه‌ای باشد از آن شکستگی بر می‌خاست و دلش سبك و ضعیف می‌شد و می‌خواست بدود به آن سوی خیابان و نان را بردارد که مرد خم می‌شد و نان افتاده را برمی‌داشت و آنها را زیر نیمتنه‌اش می‌زد و بعد گم و دور می‌شد. وزن دوباره بر صندلی برهنهٔ چوبی سبز می‌نشست و باز چشم به آن سوی خیابان می‌دوخت و گوش به نوای باد می‌داد که خاك را بلند می‌کرد و چمنها را می‌خواباند و منداب سبز حوض را موج می‌انداخت و موجها را می‌آورد و بر لبهٔ سیمانی حوض می‌زد و دوباره می‌برد و می‌آورد و خسته و رانده نمی‌شد و سایه‌ها را پای درختها می‌جنباند و در لابه‌لای بوته‌ها زوزه می‌کشید

و دهان گرسنهٔ زن را پر از خاك و باد می‌کرد و باد تا دل زن می‌پیچید و گرسنگی از دلش بالا می‌آمد و سوی چشمهاش را می‌گرفت و دهانش را ترش و گس و تلخ می‌کرد... که مرد دیگری از نانوایی در می‌آمد و با یك دستش کلاهش را می‌گرفت و با دست دیگرش نان‌ها را بر دلش می‌فشرد و تند و تند می‌رفت و سایهٔ کوتاهش را هم با خودش می‌برد و دخترك پك پایش به دکان رسیده بود و پای دیگرش در باد مانده بود، همچنان که زن گرسنه و منتظر در باد نشسته بود.

شهریور ۶۹

پانویس:
۱ـ قزل اردوسی: ارتش سرخ
۲ـ قتله لیك: کشت و کشتار



درسهایی دربارهٔ داستان نویسی - (۱۰)

مطلق‌گرایی در شخصیت‌پردازی به واقع‌نمایی داستان لطمه می‌زند

● لئونارد بیشاب
● ترجمهٔ: محسن سلیمانی

۱۶۰. فصل افتتاحیهٔ کامل وجود ندارد

در بین انبوهی از کتاب های راهنمای نگارش هیچ قانون، قاعدهٔ کلی، حکم، فرمان و اصلی وجود ندارد که به نویسنده بگوید فصل اول رمانش را چگونه باید بنویسد. تنها قاعدهٔ بسیار مفید این است که نویسنده باید بر هر مانع و سدی که وی را از شروع کردن رمان باز می دارد فایق آید.

بله، مسلماً رمان نویس به فصل افتتاحیه ای قوی، گیرا و باور کردنی شدیداً نیاز دارد. در حقیقت وی می خواهد در همان ابتدا احساس خواننده را در چنگ بگیرد. بنابراین چنین فصلی برای رمان وی ضروری است. اما اگر از همان ابتدا نتوانست چنین فصلی را پیدا کند چه؟ آیا باید بقیهٔ رمان مدتها در راهروی نمناک و خفقان آور منتظر بماند و بعد پا به عرصهٔ وجود بگذارد؟ اما نه، نویسنده نباید صبر کند. دست دست کردن، وقت تلف کردن است.

با این که احتمالاً فصل اول رمان، مهمترین بخش رمان است، اما همهٔ رمان در فصل اول آن خلاصه نمی شود. اگر نمی توانید فصل آغازین کاملی پیدا کنید، موقتاً از آن صرفنظر و رمان را فی الفور از هر جای خط داستان یا طرح که می توانید شروع کنید.

اگر دستورالعمل های سنتی، نویسنده را از نوشتن باز دارد، بی ارزش است. نویسنده باید از هر جا که می تواند رمانش را شروع کند، چون ضمن نوشتن، بالاخره فصل افتتاحیهٔ کامل نیز در ذهنش نقش خواهد بست.

و تازه معمولاً نویسندگانی که نمی خواهند رمان بنویسند بهانه می آورند که هنوز فصل آغازین رمانشان را پیدا نکرده اند. اما جالب است بدانید که درصد بالایی از رمانهایی که منتشر می شود، فصل آغازین بدیع و کاملی ندارند.

به علاوه نویسنده ها اغلب به آخر رمانشان که می رسند تازه می فهمند که فصل آغازین رمانشان که گمان می کردند کامل است، به هیچ وجه کامل نیست. بنابراین نویسنده تا رمانش را تمام نکرده، نمی داند فصل اول رمانش کامل است یا نه.

۱۶۱. رمان دربسته

رمان دربسته رمانی است که در آن نویسنده تأثیرات جهان را بر شخصیتها تصویر نمی کند. البته همهٔ رمانها نباید مثل جنگ و صلح یا برباد رفته، حماسهٔ تاریخی باشند. اما در هر حال نویسنده باید حوادثِ خارج از زندگیِ شخصیتهای اصلی و دلمشغولیهای شخصی و آنی آنها را نیز در نظر بگیرد:

مثال: خانواده ای چهار نفری در مزرعهٔ بزرگی در ماتانا زندگی می کنند. پدرِ خانواده مرد ضعیف النفسی است و بچه ها متمردند و مادر بر خانواده سلطه دارد. داستان، ماجراهایِ اعضایِ ناسازگارِ خانواده را بازگو می کند و این که چگونه زندگی مسالمت آمیز و در کنارِ هم را می آموزند و چگونه پدرِ خانواده عزمی راسخ پیدا می کند.

اگر نویسنده، جهان (شهر، ایستگاهِ راه آهن مجاور وغیره) را از داستانِ خود حذف کند، و صرفاً به مسایل خانوادگی شخصیتها بپردازد، رمان وی دربسته یا محدود و غیرواقعی خواهد شد. چرا که شخصیت و انگیزهٔ آدمها را درگیری آنها با یکدیگر و نیز حوادثِ خارج از زندگی آنها شکل می دهد.

هنگامی که پدرِ خانواده، مزرعه را به قصدِ خریدِ مایحتاج ترک می کند نباید رفت و آمدِ او را صرفاً در دو سطرِ مبهم خلاصه کنیم: پزل[۱] برایِ خریدِ مایحتاج، روت کوچولو را هم با خود برد. موقعِ برگشتن اتفاقی نیفتاد. بلکه باید رییس سنگدل بانک که در پیِ تصاحبِ مزرعه است، قسطش را مطالبه کند؛ مردم مذهبی و درستکار شهر باید والدینِ خانواده را تحتِ فشار بگذارند تا بچه هایشان را به کلیسا بفرستند؛ زنِ بدکارهٔ شهر باید در صدد باشد تا مردِ خانواده را وسوسه کند و از کار و زندگی باز دارد و گله اش را باید توفان تهدید کند.

فشار روابط و محیط خارج، باعثِ ایجادِ انگیزه های مختلفی در اشخاص می شود و این انگیزه ها افراد را به فعالیتهایِ خاصی وا می دارد. ولی مشکلات صرف خانوادگی این کارایی را ندارد.

بنابراین اگر درگیریهای خانواده صرفاً به چاردیواریِ خانه محدود شود و خصوصی باشد، طبعاً خوانندگانِ خاصی خواهد داشت. چون چنین داستانی شبیهِ داستان زندگی آدمهای دیگر نیست.

۱۶۲. تفاوت داستان کوتاه و رمان

فرق بین داستان و رمان فقط در اندازهٔ آنها نیست، بلکه این دو، از نظر میزان پیچیدگی محتوا و تعدادِ گره های داستانی نیز باهم فرق دارند. داستانِ کوتاهِ واقعی را نمی توان تبدیل به رمان کرد، اما فکر داستانِ کوتاه را می توان پرورش داد و تبدیل به فکر یك رمان کرد. داستانِ کوتاه به یك حادثهٔ اصلی و چند حادثهٔ فرعی می پردازد اما رمان حوادث اصلی و فرعی زیادی دارد و هرچه طرحِ رمان جلوتر می رود، این حوادث بیشتر باهم ترکیب می شوند. و بالاخره داستانِ کوتاه چند شخصیت بیشتر ندارد، اما رمان معمولاً شخصیتهایِ زیادی دارد.

شخصیتهای داستانِ کوتاه با یکی از تجارب زندگیشان سروکار دارند و شخصیتِ آنها در اثر این تجربه، تغییر می کند. اما شخصیتهای رمان، چیزهایِ مختلفی را تجربه می کنند و حوادثِ مختلف، شخصیت آنها را کاملاً تغییر می دهد. وقتی شخصیتِ داستانِ کوتاه تغییر می کند، معمولاً داستان نیز تمام می شود، در رمان شخصیتها دائماً با پیشروی طرحِ داستان تغییر می کنند.

داستان کوتاه خطِ طرحِ واحدی دارد و حرکت آن نیز خطی است. و نویسنده در آن غافلگیری و حالت شك و انتظار را به طرف اوجِ پایانی داستان هدایت می کند. اما در زندگیِ شخصیتهایِ متعددِ رمان، غافلگیری و شك و انتظارهایِ زیادی وجود دارد. هدفِ داستانِ کوتاه رسیدن به نقطهٔ واحدی است. به همین جهت مستقیم پیش می رود تا به آن نقطه برسد. البته ممکن است در این مسیر حوادثِ فرعی نیز وجود داشته باشد که تنشهایی ضعیف ایجاد کنند، اما هیچگاه طرحِ جداگانه ای به وجود نمی آورند. اما خطِ طرحِ اصلیِ رمان مثل شریانِ بزرگی است که دیگرِ سرخرگها (خط طرح ها) از آن منشعب می شوند. این خط طرح ها با خطِ طرحِ اصلی، پیوند و هماهنگی دارند، اما در ضمن مستقل و مجزا نیز هستند.

مثال: بچه ای که در حیاطِ پشتیِ خانه شان بازی می کرده، گم می شود. بچه دزدی، در آن منطقه هست. مردم دنبال بچه می گردند. بچه دزد، بچه را می دزدد. مردم بچه را نجات می دهند.

این فکر را می توان پرورش داد و تبدیل به داستانِ کوتاهی عالی کرد، اما نمی توان آن را تبدیل به رمان کرد، چون نویسنده برای این که این فکر داستانی را به رمان تبدیل کند، باید از داستانِ زندگی و خط طرح هایِ شخصیتهایِ دیگر نیز استفاده کند. اما داستانِ کوتاه پسزمینه های متنوع و گستردهٔ رمان را ندارد.

مثال (شروع داستانِ کوتاه): جنی از درِ حیاطِ پشتی خانه بیرون می رود و در آن اطراف ناپدید می شود. مردِ میانسالِ محترمی آن نزدیکیهاست.

(شروع رمانی اپیزودیك)[۴]: مردی از دستِ همسرش عصبانی است. چون زنش دخترِ هفت ساله اش را دوست ندارد. همسر وی نیز متقابلاً گله می کند که بچه، او را دوست ندارد. (فاصله) دختر که در حیاط پشتی بازی می کرده، گم می شود. (فاصله) زنِ دیگری در آن اطراف، بچه اش را که مورد ضرب و شتم و تجاوز قرار گرفته، به بیمارستان می برد. (فاصله) بچه دزد، آدمِ ظاهراً محترمی است که در اطرافِ زمینِ بازیِ مهدکودكِ پرسه می زند و بچه ها را زیرنظر دارد. (فاصله) والدینِ جنی متوجه می شوند که جنی و طناب بازی اش، در حیاط نیستند. (فاصله) همسایه ها راه می افتند و دنبالِ بچه می گردند.

طرحِ داستانِ کوتاه باید بلافاصله شروع شود و پیش برود. حوادثِ رمان نیز باید فوراً اتفاق بیفتند. اما رمان خط طرح های زیاد و همگام با پیشروی خط طرح های مختلف، شروعهای متعددی دارد.

داستانِ کوتاه باید فاصلهٔ زمانیِ کوتاهی مثلاً چند ساعت یا یکی دو روز را، در بربگیرد. چون در صورتی که این فاصلهٔ زمانی را بسط دهیم و مثلا تبدیل به چند ماه بکنیم، باید از انتقالها، فاصله گذاری ها و زاویه دیدهای زیادی استفاده کنیم؛ که به این ترتیب شدّت و وحدتِ داستانِ کوتاه از بین می رود. اما رمان می تواند هفته ها، ماهها، سالها و حتی دوره هایِ مختلفی را در بر بگیرد. ضمن این که انتقالها، زاویهٔ دیدها، مکانها و سوابقِ متعددِ افراد نیز ساختارِ رمان را متنوع می کند. و باز داستانِ کوتاه نباید مثل رمان شخصیتهای زیادی داشته باشد. پسزمینهٔ داستانِ کوتاه باید فقط یکی از جنبه های تأثیر تاریخی یك دوره را در بربگیرد. اما اگر بخواهیم از جنبه های دیگرِ این تأثیر نیز استفاده کنیم، تناسبِ داستان کوتاه به هم خواهد خورد و داستان طولانیتر خواهد شد. به همین دلیل نیز باید تأثیراتِ متعدد یك دورهٔ تاریخی برشخصیت، نامشخص باشد. در حقیقت خواننده با دانشِ خود به این تأثیرات پی می برد. اما اگر خواننده در این زمینه اطلاعاتی نداشته باشد، دیگر این تأثیرات وجود ندارد. از سویِ دیگر اگر در رمان خبری از تأثیراتِ متعددِ یك دورهٔ تاریخی نباشد، رمان لاغر و کوتاه به نظر خواهد آمد. به علاوه خط طرح ها بسیار محدود و شخصیتها سطحی خواهند شد.

معمولاً اگر نویسنده داستانِ کوتاه خود را در ۱۵ تا ۲۰ صفحهٔ دستنویس و رمانْ را در (حداقل) ۳۵۰ صفحه بنویسد، می تواند شدّت وحِدّت، و قدرت پیشروی این دو شکل داستانی را حفظ کند.

۱۶۳. آمیختن زمانها

هنگام نوشتن باید همواره یکدستی زمانهای دستور زبان را رعایت کرد. اگر نویسنده زمانِ حال را با گذشته ترکیب کند معمولاً خواننده ها به جایِ اینکه تأثیرات عجیب یا نمایشیِ اثر را تحسین کنند، عصبانی می شوند. اما گاهی نویسنده استثنائاً می تواند هنگام استفاده از زمان حالِ ساده یا استمراری[۳] (در حالت سوم شخص)، از زمان گذشته نیز استفاده کند.

مثال (زمانِ حالِ سوم شخصِ مفرد): مارتین درحال قدم زدن در خیابان و نگاه کردن به کبوترانی است که رویِ نیمکتهای پارك پخش و پلا شده اند. ناگهان فرانسین را می بیند. فرانسین کنارِ مردِ خوشگلی که دارد مجلهٔ ساندی کامیکس را می خواند نشسته است. چهره اش درهم می رود: **پس مرا به خاطر این احمق وِل کرد.** مارتین مرد را می بیند که تکه ای آدامس از رویِ نیمکت برمی دارد و در دهانش می اندازد. مرد آدامس را باد می کند و از دهانش بیرون می دهد. فرانسین می بیند و لبخند می زند.

زمانِ حال در حالت سوم شخصِ مفرد، احساسی شبیه زمانِ حال در حالت اول شخص مفرد را به خواننده القا می کند. اگر چه در واقع در این زمان نویسنده همه چیز را از دیدِ یك شخصیت می بیند، اما او علاوه بر اینکه شخصیت را در صحنه قرار می دهد، به ذهنِ وی نیز می پردازد. نویسنده اغلب می تواند در محدودهٔ زمانِ حال (در حالت سوم شخص) به نحوی ظریف زمان گذشته را نیز به کار گیرد. اما فقط باید در صحنه های پرحادثه از این شیوه استفاده کند، در غیر این صورت نوشته اش تصنعی و ناشیانه به نظر خواهد رسید.

مثال: دزدِ ولگرد مشتِ محکمی به بینی مارتین می زند، مارتین به زمین می افتد و سرش به جدولِ سیمانی می خورد. زبانش از ترس بند می آید و بیهوش می شود.

اگر از این جور جمله ها زیاد استفاده کنیم، صحنهٔ داستانِ ما ساختگی و غیرواقعی به نظر خواهد رسید. در این صحنه باید با استفاده از زمانِ گذشته، فاصلهٔ زمانی را نشان داد و از ترکیبی از زمانِ حال و گذشته استفاده کرد.

مثال: وقتی مشتِ دزدِ ولگرد، به بینی مارتین خورد، مارتین ناله اش بلند شد. احساس می کند خون از دماغش راه افتاده. دزدِ ولگرد عقب پرید و خندید. مارتین سعی کرد درست ببیند. دزدِ ولگرد کیفِ بغلی را در جیبش می گذارد و فرار می کند. مارتین چشمانش را بست و دیگر چیزی نفهمید.

ترکیبِ به موقعِ این دو زمان با هم، نوشته را بهتر و به خواننده کمك می کند تا شخصیتها را بهتر بشناسد. ضمن اینکه آناً در واقعیت تجربهٔ شخصیت و وضعیت پیرامونِ شخصیت را تصویر می کند.

۱۶۴. تصمیم شخصیت

شخصیتها در داستان عمدتاً به دو طریق تصمیم می گیرند: **تصمیمگیری توأم با تأمل و تصمیمگیریهای آنی.** اگر چه باور کردن این تصمیمها نیز بستگی به نحوهٔ پرداخت آنها دارد. در تصمیمگیری نوع اول نویسنده مدتها پیش از این که وضعیتی اتفاق بیفتد، زمینه را برای تصمیمگیری شخصیتها آماده می کند. و در تصمیمگیری نوع دوم، نویسنده همزمان با وقوعِ یك رویداد، تصمیمگیری شخصیتها را نشان می دهد.

تصمیمگیری توأم با تأمل: خانوادهٔ دخترِ جوانی دخترشان را به ستوه آورده‌اند. چرا که از او

می‌خواهند تن به ازدواج با مرد ثروتمندی بدهد. دختر به مرد علاقه‌ای ندارد. اما خانوادهٔ وی شدیداً نیازمندِ کمکهای مادی مرد هستند.

تصمیمگیری آنی: خانه‌ای ناگهان آتش می‌گیرد. زن و برادر مرد در خانه هستند و مرد فقط می‌تواند یکی از آنها را نجات دهد.مرد به سرعت به درونِ خانه می‌رود و برادرش را نجات می‌دهد.

در **تصمیمگیری توأم با تأمل** شخصیت فرصتِ کافی برای تصمیمگیری دارد. به همین دلیل هم نویسنده کم‌کم مراحلی را که دختر پشت سر می‌گذارد تا تن به ازدواج بدهد یا خواستگار را رد کند به نمایش می‌گذارد. در اینجا لزومی ندارد نویسنده برای بیانِ علتِ تصمیمگیری دختر جوان، شخصیت و سوابقِ او را به طور مفصل تشریح کند، چون باید این مطالب را قبلاً در وضعیتها و درگیریهای گذشته، بیان کرده باشد. و باز لازم نیست این مطالب با تصمیمگیریِ فعلی او، ارتباط مستقیم داشته باشد. چرا که صرفاً مطالبی که جنبهٔ شخصیت‌پردازی دارد، نحوهٔ تصمیمگیریِ اورا مشخص می‌کند. به هر حال نویسنده فقط به تصمیمگیری فعلی و **در زمان حال** شخصیت می‌پردازد. در حقیقت افکار و تأملات او نیز که منجر به تصمیمگیری‌اش می‌شود، اطلاعات جدیدی است که نویسنده در اختیار خواننده می‌گذارد.

اما شخصیت در **تصمیمگیریهای آنی** فرصت فکر کردن ندارد، بلکه باید فوراً دست به کار شود. در اینجا اگر نویسنده علتِ تصمیمگیری مرد را و این که چرا به جای همسرش برادرش را نجات می‌دهد، تشریح کند، سرعتِ پیشروی داستان کند و بارِ نمایشی داستان کم می‌شود. اما نویسنده برای این‌که تصمیمگیری شخصیت باور کردنی و متناسب با شخصیتش باشد، باید مدتها **قبل از اینکه احتمال آتش سوزی** برود زمینه را برای تصمیمگیری آنی او آماده کند. اما به هیچ وجه نباید به آتش سوزی و بلاتکلیفی آیندهٔ شخصیت اشاره کند.

مثلا نویسنده باید قبلا به خواننده بگوید که مرد می‌داند برادرش با زنش ارتباطِ نامشروع دارد و به همین دلیل مایل است برادرش بمیرد، ولی اگر زنش بمیرد، یك میلیون دلار حق بیمهٔ زن به مرد خواهد رسید. و به این ترتیب با اینکه تصمیمگیری مرد آنی به نظر می‌رسد، نویسنده قبلاً زمینهٔ لازم را برای این تصمیمگیری وی فراهم کرده است.

۱۶۵. «اندازه» شخصیت اصلی

به طورکلی در داستان دو نوع شخصیت اصلی داریم: ۱) شخصیتهایی که نویسنده اندازهٔ مشخصی (البته منظور اندازهٔ جسمانی نیست) برای آنها درنظر گرفته است و در طیِ ماجراهایی یا دوائر تجربیات ذهنی یا احساسی یا هردو، کوچك یا بزرگ می‌شوند. ۲) شخصیتهایی معمولی که ناگهان غرق در کشمکش یا ماجرایی شخصی و جدی، و بعد بسته به طبعشان، بزرگ یا کوچك می‌شوند.

شخصیتهای اصلی به اندازهٔ آرزوها، اهداف و مقاصدشان رشد نمایشی می‌کنند و پیچیده می‌شوند. شخصیتهایی که آرزوهایی سطحی دارند به سختی می‌توانند رشد کنند و تبدیل به شخصیت پیچیده شوند. به علاوه هیچگاه درگیر ماجرایی خطرناك، پیچیده و طولانی نیز نخواهندشد.

مثال: دزدان به ندرت کارکنان فروشگاه کفش را می‌دزدند یا به گروگان می‌گیرند و تقاضای یك میلیون دلار می‌کنند. و احتمالِ اینکه جاسوسان روسی، کشیشِ هشتاد سالهٔ یك بخش را وسوسه کنند تا اسرار کلیسای کاتولیك را لو دهد بسیار کم است. ضمن اینکه خواندن ماجرای پستچی‌یی نیز که (به دلیل اینکه رطوبت هوا ورم مفاصلش را بدتر می‌کند) آرزو دارد ترفیع بگیرد و کارمند پشت میزنشین شرکتِ پست شود به اندازهٔ ماجراهای وکیلی که به خاطر این که فرماندار ایالتِ جورجیا شود لاپوشانی و حتی آدمکشی می‌کند جذاب نیست.

داستان یعنی بزرگتر کردن چیزهای مهیّج و کوچکتر کردن چیزهای عادی. شخصیتِ با ابعاد بزرگ به نویسنده امکان می‌دهد تا داستانی طولانی و طرحی پیچیده خلق کند. در این حالت یا حوادث به دلیل بزرگی شخصیت، به سراغ او می‌آیند یا شأن شخصیت باعثِ به وجود آمدنِ حوادث می‌شود.

مثال: مزرعه‌داری تگزاسی، با شکست دادن سرخپوستها، تعقیب زمینخواران و مبارزه با مقامات فاسدِ دولتی، صاحب زمینهای وسیعی شده است. اما هنوز هم از اذیت و آزارهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دیگران در امان نیست. شاهزاده‌ای به دلیل موقعیتش در حکومت پادشاهی، دایماً با مشکلاتِ ملی و بین‌المللی مواجه است.

شخصیتهای اصلی معمولی کم‌کم از نظر نمایشی بزرگ می‌شوند. و برای اینکه تبدیل به شخصیتهایی جذاب شوند باید ابتدا با حوادثی مهیج مواجه شوند.

مثال: زنِ مجردی که معلمِ ابتدایی است، می‌خواهد بچه‌ای را به فرزندی قبول کند اما چون مجرد است قانون اجازهٔ این کار را نمی‌دهد. به همین دلیل شروع به مبارزه و عرضحال نویسی می‌کند تا قانون را تغییر دهد. یکی از کارکنان فروشگاه کفش می‌فهمد که قاچاقچیان از همهٔ کفشهای اندازهٔ ۱۰ مدلِ «ای ـ ای» فروشگاه، برای قاچاق الماس استفاده کرده‌اند. و قاچاقچیان سعی می‌کنند او را (قبل از اینکه موضوع را گزارش کند) بکشند.

شخصیتهای معمولی زندگی یکنواختی دارند و در گمنامی به سر می‌برند. اگر این شخصیتها می‌توانستند حوادثی بزرگ به وجود بیاورند، دیگر معمولی نبودند. نویسنده برای اینکه شخصیت معمولی‌اش پیچیده شود، توجه خود را معطوف به کانون فشار بیرونی بر شخصیت می‌کند. جامعه یکدفعه یا به تدریج او را به درونِ حوادثی غیرعادی می‌راند. و هنگامی که او با مکاشفه‌ای درونی یا وضعیتش تغییر می‌کند، کم‌کم پیچیده می‌شود. البته شخصیت دوست ندارد زندگی‌اش را تغییر دهد بلکه مجبور به این کار می‌شود.

مثال: ماشین، مردی را زیر می‌کند. اما با وجود این‌که مرد بهبودی‌اش را به دست می‌آورد، دچار فراموشی می‌شود. ثروت هنگفتی به او به ارث می‌رسد، اما بعد معلوم می‌شود که او را با کس دیگری عوضی گرفته‌اند. زنِ مردی هفتاد و سه ساله در پنجاهمین سالِ زندگی مشترك، تازه حامله می‌شود.

هنگامی که شخصیت معمولی پیچیده شد، خط طرح را نیز می‌توان پیچیده کرد. اما اگر از همان ابتدا اندازهٔ شخصیت اصلی بیانگر پیچیدگیِ وی باشد، شخصیت قبل از این‌که داستان شروع شود، با حوادثِ خطِ طرح درگیر شده است. به علاوه عظمتِ هدف، آرزو و حرفهٔ او نشانگرِ تجربیاتِ متنوع وی و شك و انتظارهای مهم داستان است. ضمن اینکه در این حالت کانون فشار بر شخصیت نیز درونی است.

مثال: شهردارِ پایتخت درپی کسبِ قدرتی بیش از اختیارات قانونی‌اش است. مرد از اینکه ثروتمند است ناراضی است، چون ثروتش، فرزندانش را به فساد کشانده است. مرد می‌ترسد که مباداکسی را اجیر کرده باشند تا او را ترور کنند. به نظر جان کسی دائم به او می‌گوید: «از روزِ سینت پاتریك بپرهیز!»

شیوه دقیقی برای تعیینِ اندازه شخصیت وجود ندارد. برخی از نویسندگان ابتدا داستانشان را می‌یابند و بعد براساس آن توانایی شخصیتِ اصلی را تعیین می‌کنند و برخی نیز ابتدا شخصیتِ اصلی را خلق می‌کنند و سپس داستانی به اندازه قد وقامت او می‌دوزند.

۱۶۶. تناقضِ شخصیت

اگر قهرمان یا شخصیتِ پلید همیشه قهرمان یا پلید باشد، خواننده اعمالِ او راپیش‌بینی می‌کند و داستان ملال‌آور می‌شود. شخصیتهایی که مشکلی ندارند گیرا نیستند. به علاوه مطلق کردن شخصیتها، آنها را یك بعدی و ساده می‌کند. اما با ایجاد تناقض در شخصیتها، می‌توان شخصیتهایِ پیچیده ارائه داد، طوری که خواننده نتواند اعمالِ آنها را پیش بینی کند. حتی چنین شخصیتهایی می‌توانند خواننده را غافلگیر کنند.

در وجود قهرمان باید رگه‌هایی از شرارت و در وجود شخصیت پلید نیز رگه‌هایی از نیك‌سیرتی باشد. البته نه به این دلیل که مذهب و اخلاق می‌گویند که شخصیت مطلقا خوب یا کاملا بد وجود ندارد، بلکه به این دلیل که نویسنده باید شخصیتی پیچیده خلق کند.

باری. باید رگه‌هایی از شرارت در قهرمان و رگه‌هایی ازنیك‌سیرتی در شخصیت پلید باشد. اما **فشار حوادث** بر زندگی شخصیتها سرانجام ویژگی فلج‌کننده و ثابت شخصیتشان را آشکار می‌کند.

مثال: سناتورِ آزاداندیشی که برای اصلاحِ نظام قضایی مبارزه می‌کند، مبتلا به بیماریِ دُزدی از فروشگاه است. اینك این بیماری مشیِ سیاسی او را تهدید می‌کند.

□

رئیس اداره شکنجه یکی از کشورها، پدری مهربان است. اما عشقِ او به دخترش، شهرتِ او را به عنوان جلاد اداره تهدید می‌کند. چون روز به روز علاقه‌اش به

شکنجه و کسب اطلاعات و اقرار گرفتن از زندانیها کمتر می‌شود.

این تناقضها، ابعاد تازه‌ای به شخصیتها می‌دهد و آنها را پیچیده می‌کند و نمی‌گذارد خواننده اعمال آنها را پیش‌بینی کند. در این حالت خوبها همیشه کار خوب انجام نمی‌دهند و بدها همیشه بد نیستند. به علاوه تناقض شخصیت، خواننده را غافلگیر می‌کند. بدین معنی که خواننده هیچ وقت مطمئن نیست که شخصیت می‌خواهد چه کند. و این درگیریهای «تازه»، داستان را جذابتر می‌کنند. به علاوه این تناقضها، شناختِ تازه‌ای به خواننده می‌دهند. چون همه خوانندگان با تناقضِ شخصیتِ خودشان آشنا هستند.

۱۶۷. وقتی شخصیت نمی‌داند که تغییر کرده است

هنگامی که شخصیت در اثر ضربه تجربه، چیزی را درباره خودش کشف می‌کند و دست به عملی می‌زند، تغییر واقعی شخصیت محرز می‌شود. اما گاهی شخصیتها نباید در قسمتهایی از داستان بدانند که تغییر کرده‌اند. **بلکه باید صرفا خواننده و شخصیتهای دیگر از این تغییر مطلع باشند.** برای ایجاد این حالتِ خاص، می‌توان از دید و واکنش شخصیتی دیگر و از شیوه گفتگو استفاده کرد. البته شخصیت دیگر نباید صریحا بگوید: «آه، آه لونی تو چه قدر تغییر کرده‌ای!» این کار نوعی سهل انگاری و باورکردن آن نیز برای خواننده دشوار است. مثلا شخصیت دیگر می‌تواند بدون دلیل کافی فکر کند که وی تغییر کرده است و دلیل این تغییر را از طریق **گفتگوی درونی** بیان کند.

مثال: فروشنده کفش، تازه از اجلاسیه آخر هفته برگشته است. دارد با همسرش صبحانه می‌خورد. همسرش شاد است و می‌گوید:

ـ «عزیزم در اجلاسیه اتفاق جالبی نیفتاد؟»

ـ «نه، مثل همیشه فقط زر زر و وراجی. دوساعت صحبت راجع به نحوه تبلیغات.»

«اما حتما اتفاق جالبی هم افتاده.»

مرد محکم رویِ میز زد و داد کشید: «نه، می گویم اصلا اتفاقی نیفتاد.» زن اخم کرد. فکر کرد مرگ پدر دارد مرد را خرد می‌کند. کاش می‌توانست او را تسلی دهد. لونی برشی از نان برشته را نصف کرد و تکه‌های نان را رو به زن گرفت و گفت: «من نبودم چه کار می‌کردی؟ راستش را بگو!» زن با قاشق قهوه‌اش را به هم زد. پدر لونی هم آدم مشکوک و شروری بود. لونی هم کم کم داشت مثل پدرش می‌شد.

نویسنده در این مثال از طریق گفتگویِ درونی زن، تغییر شخصیتِ شوهر را افشا می‌کند. در حقیقت عمل مرد باعثِ مکاشفهٔ زن می‌شود. اگر گفتگویِ درونی زن، کشفِ درونی‌اش را بیان نمی‌کرد، بی‌علاقگی مرد نسبت به صحبت کردن، مشت کوبیدنش بر روی میز و اتهامی که به همسرش می‌زند صرفاً غرغرو بودنِ مرد را نشان می‌داد. اما خواننده با خواندنِ مکاشفهٔ زن، درمی‌یابد و می‌پذیرد که لونی واقعاً تغییر کرده است.

۱۶۸. کی از پیش آگاه سازی صریح پرهیز کنیم؟

برای استفاده یا عدم استفاده از پیش آگاه سازی صریح، نخست باید نوعِ اطلاعات و کارکردِ آن را ارزیابی کنیم.

اگر از پیش آگاه سازیِ صریح (: بیانِ مستقیمِ نویسنده در صحنه در بارهٔ حادثه‌ای که بعداً رخ خواهد داد) استفادهٔ نابجا کنیم، صحنه صدمه‌ای غیرقابل پیش‌بینی خواهد دید.

حادثهٔ صحنه‌هایِ مرگ و زندگی باید با سرعتی لاینقطع رخ دهد. نویسنده با خلق کشمکشها و درگیریهایِ مرگ و زندگی، خواننده را در حالتِ شک و انتظار نگه می‌دارد یا عصبی می‌کند و حادثه‌ای که در کانونِ توجه خواننده است باید فشرده و قوی باشد و در خطی مستقیم پیش برود.

نویسنده فقط وقتی که اولین بحرانِ مهیج تمام شد، می‌تواند از یك لحظه وقفهٔ زمانی که در حادثه پیش می‌آید استفاده کند و آن را با پیش‌آگاه سازی پر کند.

مثال: (پیش آگاه سازی در صحنهٔ تعقیب و گریز. سرخپوستهایِ خشمگین پنج بچه را تعقیب می‌کنند): بچه‌ها نمی‌دانستند که مادرشان می بیند سرخپوستها آنها را تعقیب می‌کنند و صدایِ جیغهایِ عصبی او را نیز نمی شنیدند.

و سپس نویسنده صحنهٔ تعقیب و گریز را ادامه می‌دهد.

نباید از پیشِ آگاه سازیِ صریح برایِ پیش‌بینی اتفاقی که بعداً در همان فصل رخ خواهد داد استفاده کرد. درغیر این صورت، قبل از اینکه نویسنده فصل را تمام کند، آن فصل عملاً برایِ خواننده تمام شده است.

اگر خود شما هم شاهد وضعیتِ مرگ و زندگی یکی از عزیزانتان باشید، حتماً وحشت می‌کنید چون احتمال مرگِ آن عزیز می‌رود. ولی در صورتی که جانِ یکی از نزدیکانتان در خطر باشد و شما بدانید که وی جانِ سالم به در خواهد برد، فقط بی‌صبرانه منتظر می‌مانید تا وقت بگذرد و او نجات پیدا کند. بنابراین در این موقع دیگر خبری از دلهره، ترس و حالتِ شك و انتظار نیست.

نویسنده‌ها صحنهٔ مرگ و زندگی را خلق می کنند تا خواننده هیجان زده و بی قرار شود. پس نباید خواننده را از این بی قراری محروم کرد.

از پیش آگاه سازی در صحنه‌هایِ مرگ و زندگی، و صرفا برایِ آماده سازی خواننده برای اتفاقی که در صحنه‌هایِ بعد رخ می‌دهد استفاده کنید. البته این اتفاق باید برایِ کسی بیفتد که نقشی در حوادثِ فعلی صحنه نداشته باشد.

۱۶۹. نویسندهٔ بازاری و نویسندهٔ هنرمند

نویسنده مهارتی دارد و شغلش نویسندگی است و از خود نیز آثاری به جای می گذارد. اما ممکن است برخی او را در زمانِ حیاتش «بازاری نویس» و بعضی دیگر «هنرمند» بدانند. ولی این قضاوتها سطحی و موقتی است.

هنوز هنرمند و بازاری نویس را دقیقاً تعریف نکرده‌اند. این دو واژه بیانگر ارزیابی موقت معدودی از منتقدان یا «تاریخ ادبیاتِ نویسانی» است که معیارهایِ دانشگاهی را با آلك سلایقِ شخصی غربال می‌کنند. درواقع این برچسبها **فرضیات گیج کننده‌ای بیش نیست** و پرونده نویسنده همواره در دادگاهِ عمومی تحت بررسی است.

به علاوه نویسنده نباید عمداً سعی کند به اصطلاح اثر هنری، یا بنجل و بازاریِ خلق کند. چون سلیقهٔ عمومی در این مورد دایماً تغییر می‌کند. بسیاری از آثاری که هم اینك به نظر می‌رسد هنری است، در حقیقت اثرِ بنجل و عالی‌یی است که با زیرکی تمام نوشته شده است و بالعکس.

داستایوسکی تندتند، سردستی و با آن حال بد، برای روزنامه‌ها داستان می‌نوشت تا قرضهایِ قماربازی‌اش را بپردازد، اما بعدها آثار بازاری‌اش تبدیل به آثار هنری شد.

پس نویسنده نباید به اثرش به دلیل این که بابتِ آن پول می‌گیرد یا برایِ شهرت می‌نویسد، برچسبِ بازاری بزند.

۱۷۰. سطرهای چشمك زن

محتوای داستان را نباید فدایِ اختصار کرد. به عبارتِ دیگر نباید سطرهایِ کلیدی داستان را آنقدر مختصر و مبهم نوشت که وقتی خواننده پلکهایش را به هم می‌زند، نخوانده از آن رد شود. باید ذهن را کاملا بر داستان متمرکز کرد و جاندار نوشت تا حوادث، احساس یا قصدِ شخصیت به یاد خواننده بماند.

مثال: جان از پنجرهٔ آشپزخانه به بیرون نگاه کرد. ابرها دورِ خورشید پیچیده بودند. فکر کرد فرماندار را می‌کشد. پرندهٔ قرمزِ خوش رنگی رویِ شاخهٔ درخت نشسته بود. از پنجره دولا شد و با چشمانی نیمه باز نگاه کرد. مطمئن بود که پرنده، سینه سرخ است. تا به حال چنین پرنده‌ای ندیده بود.

اگر خواننده موقع خواندن سطر «فکر کرد فرماندار را می‌کشد». **پلکهایش را به هم بزند**، احتمال دارد این جمله را نبیند. به علاوه این سطر بسیار گذراست و در بین جزئیاتِ عادیِ داستان، مخفی شده است. اما این نوع جمله نویسی ظریف نویسی یا رمز نویسی نیست. در حقیقت نویسنده با این کار اطلاعات ناقصی به خواننده می‌دهد. به همین جهت اگر جان بخواهد در صحنه‌هایِ بعد فرماندار را بکشد، خواننده یکه می‌خورد. و از خود می‌پرسد جان کی تصمیم گرفت فرماندار را بکشد؟

نویسنده باید حتماً حادثه، فکر، احساس یا انگیزهٔ مهمی را که جزیی از وضعیت یا خطِ طرحِ داستان است، **در داستان بیاورد**. و صرفاً به اشاره‌ای به آن بسنده یا در بارهٔ آن سکوت نکند. البته گاهی باید مختصر نوشت. مثلا می‌توان به نحوی ظریف به مصالحِ پیش پا افتاده پرداخت.

مثال: جان محکم لبِ میز آشپزخانه را گرفت و چاقویِ تیزِ نان بُری را از نظر گذراند. می توانست موقع کشتنِ فرماندار، از آن چاقو استفاده کند. یواشکی به حمامِ فرماندار می‌رفت و منتظر می‌ماند. فرماندار همیشه دستهایِ گناه‌آلودش را در آنجا می‌شست. وقتی فرماندار دولا می شد و به دستانش صابون می‌زد،

چاقو را به پشتش فرو می کرد و آنقدر نگه می‌داشت تا سرود ملی به صدا درآید. آن گاه چاقو را بیرون می کشید و می گریخت.

امکان ندارد خواننده بتواند در یک چشم به هم زدن، از این سطور و تصمیم شخصیت سرسری بگذرد. تک تکِ سطرهایِ متن با یکدیگر ارتباطی منسجم دارند و اگر خواننده یك سطر را نبیند، سطر بعدی توجه او را جلب و متوجهٔ محتوایِ داستان خواهد کرد.

۱۷۱. از پنج حس خود استفاده کنید.

توصیفهایتان را محدود به وصفِ چیزهایِ دیدنی (یکی از پنج حس خود) نکنید. افکار و احساساتِ شخصیتها فقط به دیدن برانگیخته نمی شود.

مثال (حس بینایی): زن زیبا بود. مرد خوشگل بود. خانهٔ سفید و توسری خورده، در درهٔ تاریك مثل یك كپه برف بود.

شخصیتها با تمامِ حواسِ خود در برابر واقعیات واکنش نشان می‌دهند.

مثال: از فرانك فاصله گرفت. بدنِ فرانك بویِ پرتقالِ فاسد شده می‌داد (حس بویایی). به صدای باد که به درختان شلاق می‌زد گوش داد (حس شنوایی). سرِ پسرك پراز كثافت و پشه بود (حس لامسه). نوشیدنی مزهٔ آب می‌داد (حس چشایی).

به علاوه نویسنده باید هنگامِ خلقِ جهانِ مادیِ پیرامونِ شخصیت نیز از پنج حسِ خود استفاده کند، در این صورت مکانِ مسطحِ پیرامونِ شخصیت تبدیل به محیطی چندبعدی خواهد شد. محیط مسطح فقط یك سطح دارد اما مكان چندبعدی، سطوح گوناگون، و عمق دارد.

با به کارگیریِ پنج حس، شخصیتها نیز مفصلتر توصیف و جذابتر می شوند و بیشتر در یاد می‌مانند. اگر شخصیتِ اصلیِ شما بلندقد و هیکلدار باشد، طبعاً همچنان هیکلدار و قدبلند نیز می‌ماند اما وقتی لازم باشد که دائم به هیکل و قد او اشاره کنید، توصیفهایِ تکراری شما خواننده را خسته می‌کند. اما نویسنده می‌تواند با استفاده از پنج حس، شخصیتها را توصیف یا در حقیقت شخصیت‌پردازی نیز بکند.

مثال: پیرزن پشتِ میزِ چوب بلوطِ کتابخانه نشسته بود و با ذره بین، زندگینامهٔ لینکلن را می‌خواند. کلمات را که لمس می کرد دستانش ـ که رگهایش معلوم بود ـ می‌لرزید. عطر پودر نرم کنندهٔ صورتش را بو می کرد. و دائم روژلبِ تیره رنگش را که مزهٔ شاتوت می‌داد، می‌لیسید. نخودی خندید و گفت: «خدایِ من، اِیبِ ناقلا چه کارهایِ زشتی می کرده.» صدایش مثلِ خرش خرشِ ناخنهایِ موش، رویِ تخته سنگ بود.

چون خواننده بیشتر به حسِ بینایی‌اش متکی است متوجه استفاده‌هایِ مکررِ نویسنده از پنج حس نمی‌شود، به همین جهت نویسنده واقعیت را غنیتر و بهتر عرضه می کند.

۱۷۲. توصیفِ یکجا و توصیفِ تکه‌تکه

نویسنده نباید هنگام معرفی شخصیتهای مهم داستان، به توصیفِ یکجا از شخصیت اتکا و فکر کند که این توصیف دائماً در ذهنِ خواننده می‌ماند. چرا که حافظهٔ خواننده خالی نیست تا تمامِ توصیفهای شخصیت را به ذهن بسپارد و حفظ کند. با این حال تأثیرِ توصیفِ یکجا بیش از توصیفِ تکه‌تکه است.

توصیفِ یکجا ارائهٔ اطلاعاتِ جامع در بارهٔ جسم، نگرش، سن، سابقه، شغل و غیرهٔ شخصیت در یك بند (پاراگرافِ) نسبتاً طولانی، به خواننده است.

مثال: هاروی مردی تنومند با شانه‌هایی افتاده بود. سی سالش بود و از مشیِ سیاسی‌اش دلزده شده بود. پروندهٔ دبیرستانش نشان می‌داد که نمرهٔ بهرهٔ هوشی‌اش ۷۸ است. موهای خاکستری‌اش کم‌کم رویِ موهایِ سیاه و فِرِدارش سایه می‌انداخت و سرخرگهایِ دماغ و گونه‌هایش معلوم بود. از غذا خوردن در ملاء عام بدش می‌آمد، چون همیشه رشته‌هایِ گوشت، لایِ دندانهایش گیر می‌کرد. برایِ همین هم همیشه یك بسته خلالِ دندان همراهش بود.

نویسندگانِ بی‌تجربه تصور می‌کنند که این گونه توصیفهای یکجا و یکباره، تا آخرِ زمان در ذهنِ خواننده می‌ماند. در صورتی که توصیفِ اولیه و حتی جاندارِ شخصیت، بعد از بیست صفحه کم‌کم از ذهنِ خواننده محو می‌شود. اگر نویسنده می‌خواهد توصیفِ جاندارش از شخصیت در ذهنِ خواننده بماند، باید به طورِ متناوب توصیفِ قبلی‌اش را با توصیفهایی تازه زنده کند.

اما نویسنده هنگامِ توصیفِ تکه‌تکه هربار در یك جمله اطلاعاتی در بارهٔ شخصیت به خواننده می‌دهد. مثلاً می‌نویسد: «هاروی مردی تنومند با شانه‌هایی افتاده بود.» بعد یك صفحه از صحنه را می‌نویسد و سپس دوباره اطلاعاتی تازه به خواننده می‌دهد: «هاروی سی سالش بود و از مشیِ سیاسی‌اش دلزده شده بود.» و سپس مجدداً شش بندِ بعد، می‌نویسد: «پروندهٔ دبیرستانش نشان می‌داد که نمرهٔ بهرهٔ هوشی‌اش ۷۸ است.» نویسنده به همین ترتیب کلِ توصیفِ شخصیت را تکه‌تکه در چهارصفحه به رویِ کاغذ می‌آورد.

اما در این حالت، خواننده صبر نمی‌کند تا توصیفهایِ پراکندهٔ نویسنده را جمع‌آوری و شخصیتی زنده خلق کند، بلکه بدونِ آنکه تصویری واقعی و چندبعدی از توصیفهای تکه‌تکه شخصیت در ذهنش شکل بگیرد، به خواندن ادامه می‌دهد و پیش می‌رود.

۱۷۳. استفاده از تصاویر خیال برای رعایتِ اختصار و غنی‌تر کردن اثر

تصاویر خیال نوشته را غنی‌تر می‌کنند. برای بعضی از نویسنده‌ها استفاده از استعاره و تشبیه مثل بچه گربه‌ای که پنجولهایش را لیس می‌زند، طبیعی است. اما برخی از نویسنده‌ها هم با تأمل و برنامه‌ریزی ماهرانه از این تصاویر استفاه می‌کنند. اگرچه بسیاری نیز ارزشِ تصاویر را نادیده می‌گیرند. درحالی که می‌توان به جایِ استفاده از جزئیات ملال‌آور و تصنعی، تصاویر را به کار گرفت و از زبان بهرهٔ کافی برد و آن را غنی‌تر کرد. به طورکلی تصاویر را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: **تصویرِ جسمانی شخصیت و تصویر کلی حال و هوا.**

مثال (تصویر جسمانی شخصیت): مثلِ فنری که ناگهان باز شود از تخت پرید (تشبیه)؛ یا فنری بود که یکباره از تخت پایین می‌پرید (استعاره).

در مثالهای بالا نویسنده هنگامِ پایین آمدنِ شخصیت از تخت، به جایِ استفاده از جزئیاتی چون دستها، پاها و بدن، از تشبیه و استعاره استفاده و تصاویر نیز حالتِ کلی شخصیت را مشخص می‌کنند: شخصیت به سرعت از تخت پایین می‌آید.

مثال (تصویر کلی حال و هوا): جِف حس کرد لخت است و در وسطِ مراسمِ جشنِ دیوانه‌ها گیر افتاده است. جشنِ رقصِ بالماسکه پراز صداهایِ سرسام‌آور و رنگهایِ مختلف بود. لاری گفته بود چه لباسی می‌پوشند، اما او یادش رفته بود. دلقکی جلویش پرید. جیغ کشید و خندید. مرد یك پری به صورتكِ زرق و برق‌دار دلقك نگاه کرد تا ببیند لاری است. پرها صورتش را خراش داد.

تصاویر اولیهٔ مثال بالا حال و هوا، رفتار شرکت کنندگان و نوعِ جشن را مشخص می‌کنند. بنابراین دیگر لزومی ندارد نویسنده دقیقاً تك‌تكِ لباسها و حرکات را توصیف کند. بلکه می‌تواند دیدش را بر رویِ شخصیتهایِ اصلی و وضعیتِ اولیهٔ صحنه متمرکز کند و فقط گاهگاهی برای زنده کردنِ حس و تأثیرِ جشن از تصاویرِ دیگری نیز استفاده کند. بنابراین نویسنده به جایِ توصیفِ جزئیاتِ خاص که پیشرویِ داستان را کند می‌کنند، از تصاویر گذرا استفاده می‌کند.

این تصاویر مثلِ لباسهایِ جشن رنگ و وارنگ هستند.

خواننده باید تصاویر را به راحتی درك کند. اگر آنها را زیاد کش دهیم یا بسیار مفصل باشند، خواننده باید برای درکِ غنایِ داستان با جزئیاتی که تصاویر به جایِ آنها نشسته‌اند تقلایِ زیادی کند.

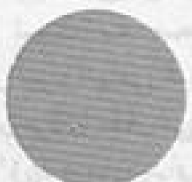
تصاویر بسیار طولانی، حوادث و شخصیت‌پردازی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند و تصاویر بسیار هنرمندانه چشمها را خیره می‌کنند طوری که گویی برنثر تحمیل شده‌اند یا نویسنده خواسته خودی نشان دهد. تصاویر باید همراه نثر حرکت کنند و به جایِ آنکه چیزی از آن بکاهند بر غنایِ آن بیفزایند.

پانویس

۱ ـ Basil

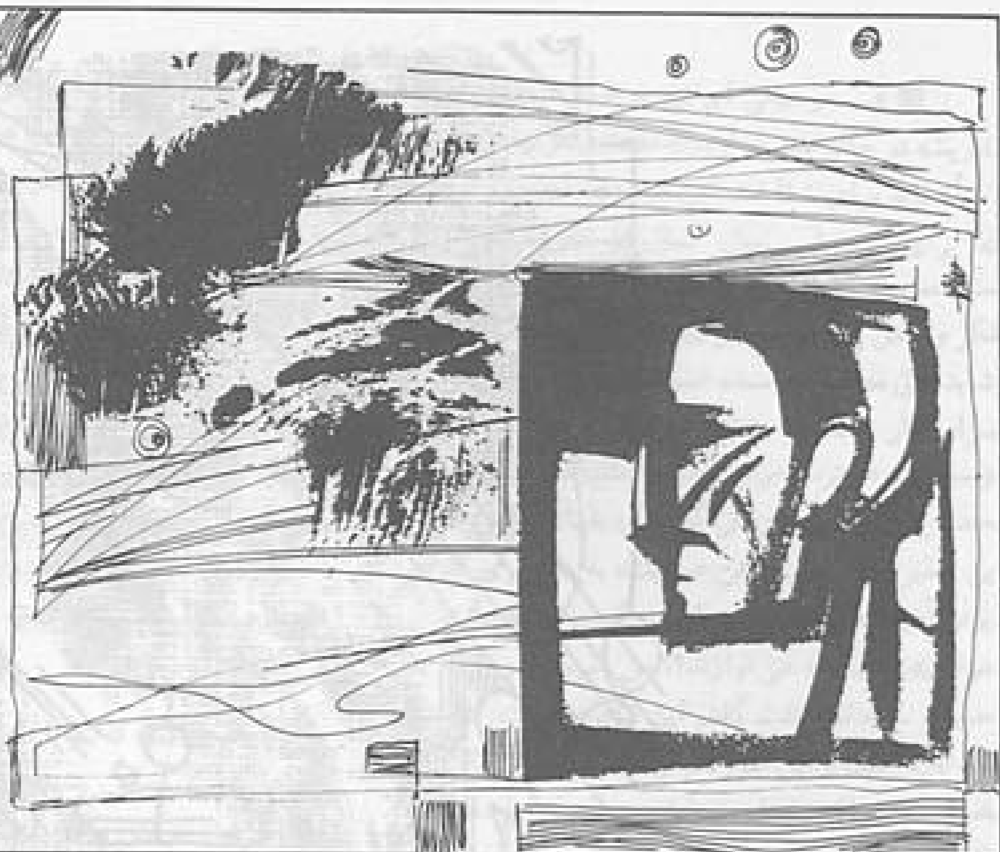
۲ ـ رمانی با سلسله‌ای از حوادث.

۳ ـ نام این دو زمان در دستور زبان فارسی به ترتیب «مضارع اخباری» و «مضارع ملموس» است.



شب

باقر رجبعلی



شب رسیده بود و اکبر آمد. همهٔ دکانداهای راستهٔ لوازم خانگی او را دیدند؛ او را که خودش را در پالتو زمخت و گشادش پیچانده بود، و چوب‌دستیِ کلفتش را زیر بغل زده بود.

آنها مغازه‌هایشان را درست سرِ ساعت نُه می‌بستند و اکبر از همان لحظه خودش را به آنها نشان می‌داد. تا او نیم کیلومتر پیاده‌رو جلوِ مغازه‌ها را برود و خودش را به همه نشان بدهد، از این اوّل یکی یکی شروع کردند به بستن. نیم ساعت بعد، پیاده‌رو آن حدود ـ که پُرنور بود و پُر از مردمی که پشت ویترین‌ها می‌ایستادند و به لوازم ریز و درشت خانگی نگاه می‌کردند ـ تاریک و خلوت و آرام شد.

اکبر مانده بود و تك عابرانی که در خود فرورفته و خسته، به طرف خانه‌هایشان می‌رفتند. می‌رفت و برمی‌گشت. گاهی که خسته می‌شد، جلو مغازه‌ای می‌نشست و سیگاری می‌گیراند. صاحبانِ سی مغازهٔ پُر از جنس، سراسرِ شب را آسوده می‌خوابیدند، تا بعد از سی روز هر کدام پانصدتومان به او بدهند: دوبرابرِ حقوقی که کارخانه به او می‌داد. ـ «خدا پدرشو بیامرزه که واسم درست کرد.» بلند شد و قدم زد. ـ «خیلی‌ها بیکارن و از خدا می‌خوان بیان از این کارا بکنن.»

کمی آنطرف‌تر مردی ایستاده بود و در روشناییِ کم‌رنگی که از تیر چراغ برقِ خیابان می‌تابید، به اجناس ویترین مغازه‌ای چشم دوخته بود. اکبر از همان جا نگاهش کرد.

ـ «نباید بذارم کوچکترین اتفاقی بیفته، وگرنه این آب باریکه رو هم از دست می‌دم. باید خیلی مواظب باشم.»

آهسته به طرف مرد راه افتاد. وقتی به او رسید، پشت سرش ایستاد. بدون حرف و بی سروصدا. مرد به چیزی درداخل ویترین خیره شده بود. زیرلب ترانه‌ای را زمزمه می‌کرد. اکبر یك دفعه گفت: «هی...»

مرد ناگهان برگشت و رودرروی او ایستاد، و به لبهای کلفت، بینی پهن و موهای فرفری‌اش که از لبهٔ کلاه بیرون زده بود خیره شد: از دهان و دماغش، مثل اسبی که بعد از دویدن ایستاده باشد بخار بیرون می‌زد و هیچ جای بدنش به جز چشمها تحرکی نداشت.

گفت: «چی چی رو هی.... اشتپ گرفتی.»

اکبر گفت: «نگرفتم، چیزی می‌خوای؟»

ـ «نه»

ـ «براچی وایستادی؟»

ـ «براچی!؟ مگه قدغنه؟»

ـ «آره»

ـ «چرا؟»

ـ «چون شبه»

چوب‌دستی اش را دست به دست کرد. مرد حرفی نزد. از این که با او جروبحث کرده بود پشیمان شد. چنین چیزی در برنامه‌شان نبود. گفت: «شما بیّای اینجایین؟»

اکبر گوشِ بزرگش را به دهان او نزدیك کرد و محکم گفت: «چی؟»

مرد راه افتاد. در حال رفتن گفت: «هیچ چی!» و دیگر حتی به ویترین مغازه‌های دیگر هم نگاه نکرد. اکبر به راه افتاد. به همان طرفی که مرد رفت. فاصله‌اش با او سی متر هم نمی‌شد. مرد دو سه بار برگشت و به او نگاه کرد. وقتی نگاه و مسیر او را متوجهٔ خود دید، قدمهایش را تندتر برداشت و دور شد. اکبر تا آخرین مغازهٔ محدوده اش ـ تا آن جا که بانك بود و بقیه اش هم دیوار مدرسه تا چهارراه ادامه داشت ـ به دنبال مرد رفت.

وقتی خواست برگردد، مکثی کرد و او را زیرنظر گرفت تا محو شد. امّا در آن دورها، همان جا که مرد ناگهان از چشم افتاده بود، اتومبیلی را که راه افتاده بود تشخیص داد. ـ «باید خیلی مواظب باشم. خیلی‌ها می‌خوان من این حقوقو نگیرم تا خودشون بگیرن. خیلی‌ها...»

برگشت و دوباره شروع کرد. آهسته قدم برمی‌داشت، خیلی آهسته، طوری که فاصلهٔ هر مغازه را با ده شماره طی کند. تا سیصد را هزار بار بیشتر شمرده بود. وقتی به سیصد می‌رسید یعنی یك دور تمام شده و باید برگردد و دوباره از یك شروع کند. این کار را موقعی می‌کرد که در حالِ قدم‌زدن بود. وقتی خسته می‌شد، جلو مغازهٔ پانزدهمی می‌نشست و به کرکره اش تکیه می‌داد.

ـ چی کار کنم بهتر از این. سرمایه که نداشته باشی همینه دیگه. باید ساخت. خیلی هم خوبه.»

سرش را به اطراف چرخاند. خمیازه کشید. پرنده‌ای پر نمی‌زد. حتی از عابرانی که گهگاه می‌آمدند و می‌گذشتند خبری نبود. ـ «این پلکهام چرا بی‌وقت سنگینی می‌کنه... خوابتو که بعد از ظهری رفتی! چه مرگته، پس؟» پلکها را به هم فشار داد و گفت: «لامصب.» بازشان کرد و بلند شد و دوباره قدم زد.

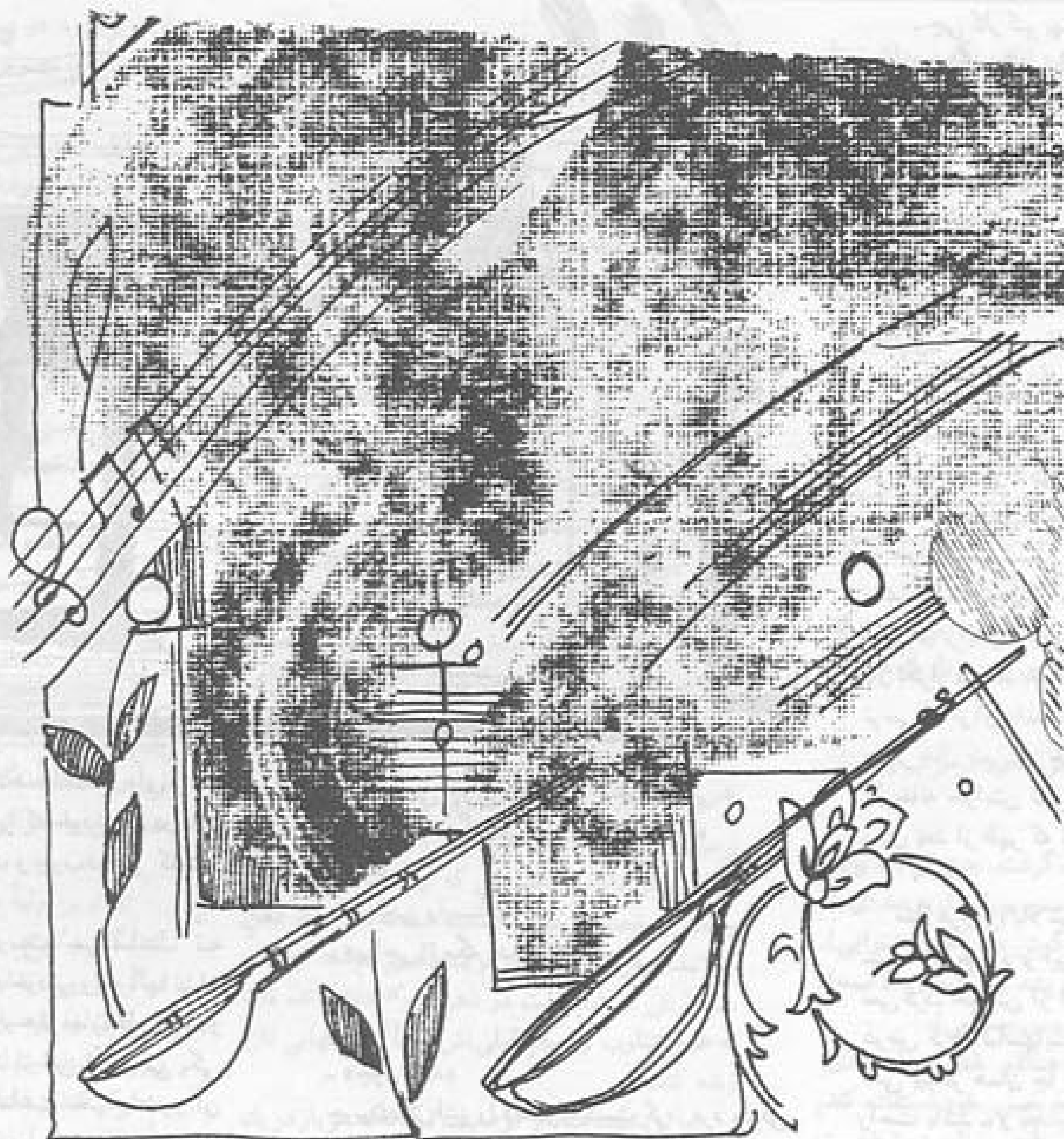
وقتی می‌نشست، خواب بدجوری حمله می‌کرد. در حال قدم‌زدن، پلکها خود به خود سنگین و شل می‌شدند، و او ناگهان و انگار با سقلمه‌ای از درون چشمانش را می‌گشود. می‌فهمید که در حال قدم‌زدن به خواب رفته است. امّا تعجب می‌کرد که چه چیزی باعثِ بیدارشدنش می‌شود. این خوابیدنِ درحالِ قدم‌زدن برایش عادت شده بود. امّا این که تا صبح چند بار تکرار می‌شد خودش هم نمی‌دانست. حتی با همهٔ ترسی که از آن داشت برایش خوشایند شده بود. چون به هر حال کمی می‌خوابید و صبح زود، موقع رفتن به کارخانه خوابش نمی‌گرفت. خوابش را می‌گذاشت برای بعد از ظهر که از آن جا برمی‌گشت.

●●●

مثل هرروز، بالاخره زمانِ رفتن به خانه فرا رسید. سپیدهٔ صبح بود و این موقعِ صبح هیچ کس دزدی نمی‌کرد. خیالش از این بابت راحت بود. اگر برای عوض کردن لباسهایش نبود، اصلا به خانه نمی‌رفت. کمی بیشتر همان جا قدم می‌زد ـ که خیالش راحت راحت باشد ـ و بعد یکسر به میدان می‌رفت و سوار سرویس می‌شد. امّا لباسها را باید عوض می‌کرد و برای همین به خانه می‌رفت. آهسته و بدون سروصدا درها را باز می‌کرد، لباسها را درمی‌آورد، لباس کار را می‌پوشید، و همان طور بدون سروصدا برمی‌گشت. صبحانه را با همکارانش شریکی می‌خوردند.

امروز امّا، برنامه‌اش به هم خورد. وقتی برای عوض کردنِ لباس وارد اتاقشان شد، مثل همیشه کفِ اتاق فرشی پهن نبود. با عجله به اتاق کوچكِ پشتی رفت. زن و چهار بچه‌اش هنوز خواب بودند. فرش را به تازگی قسطی خریده بود ـ به ضمانت یکی از همان دکاندارها ـ چون زیلوی نخ‌نما شدهٔ اتاقشان خیلی سرد بود. نمی‌دانست چه کند. همهٔ آن شبهایی که باید می‌خوابید ـ امّا نخوابیده بود ـ به او هجوم آوردند. گیج شده بود و تلوتلو می‌خورد. یکی دوبار بالا و پایین رفت و نمی‌فهمید دارد چه کار می‌کند. دلش می‌خواست چیزی بردارد و بکوبد به سرِ زنش، امّا این قدرت در آن لحظه در دستانش نبود. هیچ چیز به عقلش نمی‌رسید. ـ «کی این کار را کرده؟... من که به احدالناسی بدی نکردم...» لبخندی زد. ـ «آخه دزد که این حرفا حالیش نیست الاغ.»

خواست بزند زیر گریه. امّا یك نفر از جایی دور فریاد می‌زد: ـ «باید خیلی مواظب بود. خیلی مواظب بود. مواظب بود... بود...» مشتش را فشار داد که سرِ چوب دستی را بفشارد. امّا دستش خالی بود. به یادش نمی‌آمد که آن را چه کار کرده است. دورِ خودش می‌چرخید و زبان در دهانش مثل تکه‌ای چوبِ خشك شده بود. دیگر حتی نتوانست با خودش حرف بزند.



سید نورالدین رضوی سروستانی:

«دانش موسیقی» مهم‌تر از خوانندگی یا نوازندگی است

● محمد حسین جهان بکام ـ شیراز

□□ سیدنورالدین رضوی سروستانی استاد آواز و موسیقی اصیل ایرانی هم اینک در خانه‌ای کوچك در کوی محبت شیراز در کار پرورش استعدادهای نوشکفته است. وی در بیستم فروردین ماه ۱۳۱۴ در سروستان فارس دیده به رؤیای زندگی گشود و از ۲۳ سالگی برای درك محضر استادان فن به تهران هجرت کرد و پس از سالها طی طریق نزد استادانی مانند مشیر معظم افشار، مرتضی محجوبی، رضا ورزنده، احمد عبادی، تاج‌نیا، علی اکبرخان شهنازی، سلیمان امیرقاسمی و بهاری آخرالامر به محضر استاد نورعلی‌خان برومند نیز راه یافت و تا پایان زندگی آن مرحوم زانوی ادب بر آستان و گوش هوش بر زمزمه‌های نهانش نهاد و سپس مدتی را نیز با استاد محمود کریمی و استاد عبدالله خان دوامی ره سپرد. برای انجام گفتگویی با استاد به کوی محبت رفتیم و در خانهٔ همیشه گشوده‌اش را زدیم و بی هیچ تکلفی وارد شدیم؛ که اگر ما قلندر نبودیم، او قلندر نواز و میهماندوست بود. ایشان را همین چند هفته پیش در برنامه‌ای که سیمای فارس ترتیب داده بود در جهاد دانشگاهی شیراز برروی صحنه دیده بودیم و نیز استاد شفیعیان را که با سنتور خود تحریرهای حریرش را سایه می‌زد و ما نرم و آهسته انگار که هردو صدا یکی باشد به دنبال آن فرشتهٔ نازك بال خیال می‌رفتیم و ساعتی را در سیری روحی به گسترهٔ مخملی سنبله‌ها و کشتزارهایی که نسیم رقصنده بر سر آنها دست نوازش می‌کشید، و نیز به نوعی وحدت درونی شکوهمند می‌رسیدیم و احساسی بدیع و بی بدیل را دیگر بار تجربه می‌کردیم.

... در اتاق سادهٔ درس استاد رضوی دفی به دیوار آویخته است و روی دف با خطی خوش نوشته شده: مرا در دل پاك خود جای ده. و ما این عقیدهٔ استاد را در طرز ظهور او برصحنه‌ها درك کرده بودیم؛ که همیشه دو زانو رو به روی مستمعین می‌نشیند و به گفتهٔ شاگردانش هیچگاه به هنگام اجرای برنامه بی‌وضو نبوده است و به راستی که هارمونی صدا و سلوك و صفا در سیدنورالدین رضوی سروستانی همانا تصویر مجد و شکوه و قداست موسیقی اصیل ایرانی است. رضوی درد دل مفصل خود را درآمدی براین مصاحبه می‌خواهند و ما نیز به پاس خلوص ایشان که قریب به چهار دهه از زندگی‌شان با اصالت موسیقی ایران در آمیخته است می‌پذیریم.

■ «... موسیقی ایرانی درخت تناوری است که ریشه در خاك چند هزارساله ما دارد. قرنها می گذرد و متأسفانه برای شناخت این موسیقی نجیب و پرمهر که برای پرورش نهال کمال و معرفت انسانی بستر مناسبی است و ما را به خویشتن نگری و تفکر و تأمل در خویش ترغیب می کند، چنانکه باید وشاید حق مطلب ادا نشده است. و هنوز هم هیچگونه ابزار کار آمدی برای شناخت کامل این موسیقی در دسترس مردم نیست. چند وقت پیش جوان تحصیل کرده‌ای برای فراگیری ردیفهای آوازی نزد این حقیر آمده بود. ضمن صحبت، به سه تاری که به دیوار آویخته بودم اشاره کرد و گفت: ببخشید، این «مزقان»را چگونه می نوازند؟! من شرمنده و البته با احتیاط ـ که نشکند ـ گفتم این مزقان نیست. نامش «سه تار» است و این طور هم نواخته می شود. حالا که بحمدالله مراکز فساد تعطیل و در کاباره‌ها و دانسینگ‌ها بسته شده، ما به این جوان و امثال او چه داده‌ایم؟ او از «فرهنگ خودی» چه می‌داند؟ در سال ۵۴ در دانشگاه «دُرهام» انگلستان کنسرتی داشتیم. در حین اجراء پیرمردی که در میان تماشاچیان بود توجه‌ام را به خود جلب کرد و مشاهده کردم که او همچون ما ایرانیان علاقه‌مند به موسیقی خودمان، هنگام شنیدن کنسرت چشمهایش را برهم گذاشته است. وقتی کنسرت به پایان رسید از صحنه پایین آمدم و نزد او رفتم و با کمك یکی از همراهانم که زبان فرانسه می دانست با وی صحبت کردم و فهمیدم که از موسیقیدانان شرق شناس است. پرسیدم که استنباط شما از موسیقی ایرانی چیست و چرا مثل ایرانیها با چشمان بسته به این موسیقی گوش می‌دادید؟ گفت: ابتدا سازها را دیدم که چطور با عشق و محبت در آغوش نوازنده‌ها قرار گرفته و بعد صدای آنها را شنیدم که چه خوش نواختند و هنگامی که تو شروع به خواندن شعر حافظ کردی احساس کردم جذبه‌ای مرا به درون خود می کشد و به خلسه‌ام می برد. اما در این میان چیزی مانع این حالت بود و ارتباط را قطع می کرد و آن مانع، چشمهایم بود. وقتی که چشمها را بستم حالتی عجیب و دلنشین به من دست داد و هرچه عمیق‌تر گوش فرا می‌دادم خودم را سبکتر احساس می‌کردم تا آنجا که به قدر زیتونی شدم در برابر کوهی سر به آسمان برداشته! این تعبیر و استنباط مردی مطلّع و با فرهنگ از دیاری دیگر دربارهٔ موسیقی ما است. در رژیم سابق سعی براین بود که موسیقی مطّهر ما را به طرق مختلف به سمت فساد سوق دهند ولی آنها اشتباه می‌کردند. چون این هنر ارزشمند با بزرگانی چون طاهرزاده و درویش خان و امثال سماع حضور همانند نوا و ندایی آسمانی در سینه و دستهای پاك و منزه به ودیعه گذاشته و سفارش کرده‌اند که در سینه و دستهای پاك و منزه جای داده شود. حتی کشاندن موسیقی ایرانی به کاباره‌ها، تزریق موسیقی غربی از نوع فاسد و مبتذل آن به تلویزیون و رادیو و به عرش رساندن آن از طریق تبلیغات وسیع هم نتوانست اندکی سستی و خلل در پایه‌های این بنای مستحکم ایجاد کند و تنها باعث بی اعتباری خوانندگان و نوازندگان بی‌مایه و مادی‌گرا شد.

رهبر معظم انقلاب اسلامی فرموده‌اند ایران هم اینك در معرض هُجوم فرهنگی غرب است و ایشان به دفعات نسبت به این تهاجم هشدار داده‌اند. سؤال من این است که دست‌اندرکاران فرهنگی و هنری کشور برای مقابله با چنین تهاجمی چه کرده‌اند و تا کنون چه عکس‌العمل مؤثری از خودشان بروز داده‌اند؟ آیا نمایش سرود یك گروه کر نوجوان از مرکز یزد و دیگر مراکز کشور آن هم با همراهی چندین «اُرگِ وارداتی» در روزهایی که در جمهوری اسلامی روزهای مقدسی هستند مبارزه با تهاجم فرهنگی است؟ آنهم با استفاده از نوجوانانی که سرمایه‌های آینده و مخازن اصلی این مملکت هستند و در سنی قرار دارند که هریك هر خوب یا بدی را که به آنها بیاموزند، به نمایش می گذارند.

چه شده است که تار یا سه تار یا سنتور یا نی و انواع سازهای ایرانی که ریشه در فرهنگ چند هزار ساله دارد ارج و قربش را از دست داده است ولی این «اُرگ» که سازی وارداتی و مخرّب است، همچنان تبلیغ می شود و لابد باید منتظر همان خوانندگان و نوازندگان شش و هشت زمان گذشته هم باشیم که برای سرگرمی مردم قدم رنجه فرموده و صداوسیما را با حضور خود منوّر کنند. آیا این مقابله با تهاجم فرهنگی در زمینه‌های هنری است؟ خواننده‌ای که اشعار آسمانی حافظ را با سازهای ملّی می‌خواند آنقدر بی‌اعتبار و بی‌منزلت شده و از چشم افتاده است که تلویزیون دون شأن خود می‌داند چهرهٔ او و استادان نوازنده‌اش را نشان دهد اما بیست ارگ نواز و چهل سرودخوان گروه کُر را از شهری به اصطلاح مذهبی مانند شهر یزد به کرّات و بارها و بارها نشان می‌دهند. به نظر من دست‌اندرکاران فرهنگ کشور باید تکلیف خودشان را با موسیقی، نوازنده و خوانندهٔ اصیل ایرانی روشن کنند که آیا این موسیقی مشروعیت دارد یا خیر. اگر دارد برخوردی چنین با کسانی که سالیان سال در راه اعتلای هنر موسیقی استخوان خرد کرده‌اند صحیح نیست. اگر معدودی افراد که با موسیقی سنتی سر عناد و لجاج دارند تصور می کنند می توانند این هنر اصیل را به بیراهه بکشانند، سخت در اشتباهند. چه؛ موسیقی پاك ایرانی پادزهر این سم را در درون خود دارد و موسیقیدانان و خوانندگان بنام که حرمت این موسیقی را می‌دانند بی هیچ جاروجنجال و توقعی این حریم مقدّس را پاس خواهند داشت و این هشداری است به تمامی کسانی که به رغم تذکرات مقام رهبری و دیدگاههای مسوولین فرهنگی جمهوری اسلامی عمل می کنند و یا نابخردانه آلت دست بیگانه و جاده صاف‌کن این تهاجم می شوند.

اگر ضابطه‌ها جای رابطه‌ها را بگیرند چطور امکان دارد کسانی بتوانند این چنین اصالتهایی را لگدمال اغراض و اهداف و بی کفایتی خود سازند؟ اگر اشخاص صاحب نظر و کاردان در هر بخش فرهنگی و درخصوص موسیقی در رأس کار باشند امکان ندارد تلویزیون آلت دست و مبلغ موسیقی بی‌ارزش غرب شود. حرمت موسیقی و موسیقیدان سنتی را اهل راز می‌دانند نه کسانی که در همه جا و بر همه چیز مدعی‌اند.

سالها قبل به این حقیر می گفتند تو مطربی و کار و زندگی‌ات بر مدار حرام است. در شیراز به من می گفتند تو باید بدون ساز روی صحنه بروی و برای تماشاچیان بخوانی وگرنه حق نداری به زیارت تربت حافظ بروی! و یا اینکه با بی‌انصافی و با قلم زهرآلوده دربرخی نشریات مطالبی را علیه موسیقی اصیل ایران و استادان آن می نویسند. کسانی که من خود شاهد و ناظر تلاش بی‌وقفهٔ ایشان در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی اصیل سنتی و جاهای دیگر بودم و می‌دیدم که سالها با حفظ حرمت و شخصیت خود در مقام یك هنرمند متعهد و محجوب و هنرمند زحمت می کشند تا بتوانند ردیفهای موسیقی را فراگیرند.

من شاهد بودم که بعضی هنرمندان متعهّدی که امروز آماج حملات بی‌خبران از هنر قرار گرفته‌اند، روزهایی را با زبان روزه در اتاقی دربسته تمرین می کردند تا اصالت یك هنرمند مسلمان ایرانی را حفظ کنند. من از اساتید بحق می‌پرسم تا کی باید نظاره گر تحقیر و خفیف‌شدن موسیقی و موسیقیدانان خود باشیم؟ این چنین برخوردی با موسیقی که عدّه‌ای فرصت‌طلب درپیش گرفته‌اند، فساد فرهنگی و اخلاقی را دربی دارد و هنرمندان واقعی این مرزوبوم را از صحنه‌های هنری کنار می‌گذارد و صدماتی را به آنان وارد می‌آورد که جبران‌پذیر نخواهد بود و اگر چنین پیش برویم ممکن است حتی جوانان و نوجوانانی که سرمایه‌های واقعی این مملکت هستند ناآگاهانه و خدای ناکرده خود پرچمدار هجوم فرهنگی غرب شوند. من فکر می کنم وقت آن رسیده است که در سیاستهایمان در زمینهٔ هنر موسیقی تجدیدنظر کنیم. همهٔ ما خوب می‌دانیم که فساد فرهنگی مخرّب است و هیچگاه سازندگی به سادگی ویران‌کردن نیست. ساختن و ابداع و خلق، مرد میدان می خواهد. به همین جهت بگذارید حرف دلم را بگویم: ای آقایان غربزده که غرب‌زدگی خودتان را به دلایلی که بر همه روشن است کتمان می کنید، اینگونه این جوانان معصوم را آلت دست خود نکنید و این چنین آنان را با این فرهنگ انسان ساز، بیگانه و آنها را از آن جدا نسازند، و البته این را هم بدانید که اساتید بااصالت و دلسوز بیکار نمی نشینند و با پرورش انسانهای وارستهٔ متعهد و بااستعداد تا آنجا که در توان دارند به وظیفهٔ خود عمل می کنند تا این درخت بارآور همیشه بهار بماند.

نکته‌ای که هنوز برای من در پردهٔ ابهام است اینکه چرا اهداف انسان‌ساز این موسیقی بیان نمی‌شود. موسیقی سنتی صرفاً نوشتن و ساختن و نواختن و خوش خواندن و کف‌زدن و هو و جنجال نیست. موسیقی ما پیامهایی را دربر دارد و هر پیامش دنیایی از رمز و راز زیبایی و حس پرستش است که گوش دل بایدش سپرد.

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

به قول آن رند شیرازی:

رباب و چنگ به بانگ بلند می گویند
که گوش هوش به پیغام اهل راز کنید

باید این گوشه نشینان و این موی سپیدکردگان در راه اعتلای هنر باارزش موسیقی را ارج نهاد و به کار

دعوتشان کرد تا آثار ارزشمند خود را ارائه دهند. باید این بازار بی‌محتوای نوار و این صداهای درهم تهی از هنر که بلای عرصهٔ شعر و ادب و هنر است از رونق و رواج بیفتد و این ابرهای سیاه بی‌باران کنار زده شوند تا بتوانیم درخشش موسیقی برفروغ اصیل را ببینیم. و باید کسی این خرمهره‌ها را برچیند تا گوهر واقعی چنان که باید و شاید مجالی بیابد. هنرمند باید سخن و کلامی عطرآگین و چهره‌ای درخشان از فضیلت برونی داشته باشد. هنرمند عاری از فضل و دانش هنرمند نیست، بویژه در رشتهٔ موسیقی. هنرمند باید از شادکامی مردم شادمان و از آلام ورنج آنها نالان باشد. آوایی که از چنین حنجره‌ای برآید آرام است و آرامش بخش. آوایی است متین و نجیب. از دل برمی‌آید و بردل می‌نشیند و در هیئت اشک دوباره گوهر می‌نماید. هنرمند باید متواضع باشد. قداست موسیقی را باید نگاه داشت. حرمت این موسیقی را نباید شکست. هرکسی را نمی‌توان روانهٔ صحنه کرد. صحنهٔ هنر مانند معبد است. باید حرمت و قداست آن را حفظ کرد. هر کس چیزکی نواخت و چیزکی خواند شایستهٔ تکیه زدن بر جایگاه طاهرزاده‌ها و درویش‌خان‌ها و سماع حضورها نیست. متأسفانه امروزه ما می‌بینیم اینگونه بی حرمتی‌ها رواج نازیبا پیدا کرده است. و باید گفت که لازمهٔ برخورداری از چشمهٔ فیاض موسیقی سنتی، سالها زانو به زانوی استاد نشستن و تلمّذ و غور و تفحص است و این به دست نمی‌آید مگر با تلطیف روح، بلندای نظر و همت، علو طبع و آزادگی و قبول شاگردی و دوری از کبر و نخوت و و دیگر صفات ناپسند انسانی.

□ آقای رضوی، چگونه و از چه زمانی به موسیقی و آواز روی آوردید؟

■ من در بیستم فروردین ۱۳۱۴ به دنیا آمدم. ۵ ساله بودم ـ تصور می‌کنم ـ که مرتب سروصدا می‌کردم و همسایه‌ها از سروصدای من ناراحت می‌شدند. در سن ۷ سالگی که به مدرسه می‌رفتیم معلم ما را تشویق به نماز و اذان می‌کرد و بچه‌ها را که به مسجد می‌برد از من می‌خواست که اقامه بگویم و از آن پس هر گاه در سروستان امام جماعت می‌خواست نماز بخواند من باید حاضر می‌شدم و در همانجا شخصی به نام کربلایی اسماعیل که به او «کل اسمال» می‌گفتند. ایشان تعزیه می‌خواند و نقش شبیه اما حسن (ع) را بازی می‌کرد و مغازه پارچه‌فروشی داشت. همین آقا اذان را با تحریر به من آموخت و من در همان دوره احساس می‌کردم که صدایم از صدای دیگر بچه‌ها رساتر است و چیزی در صدای من هست که در صدای آنها نیست. بعدها به ۱۵ سالگی که رسیدم ناگهان صدایم گرفت و همه را ناراحت کرد. مادرم مرتب گریه می‌کرد و اشک‌ریزان از خدا می‌خواست که «خدایا صدای بچه‌ام را برگردان.» من آن دوره ماههای رمضان شبها به پشت بام می‌رفتم و با صدای بلند مناجات می‌خواندم. مادرم نذر کرد که اگر صدایم باز شود گوسفندی قربانی کند. یکی دوسال بعد از آن ماجرا مرحوم ادیب خوانساری به شیراز آمده بود یك نفر مرا به ایشان معرفی کرد و استاد وقتی صدایم را شنیدند گفتند شما وارد بلوغ شده‌اید و بعد صدایت خوب و مردانه می‌شود و آنوقت دیگر صدایت جیغ نیست و الان به خودت فشار نیاور. بعداً در سن ۱۷ یا ۱۸ سالگی صدایم رسا و مردانه شد.

□ شما به خواجه حافظ شیرازی زیاد علاقه نشان می‌دهید. ریشهٔ این ارادت در کجاست؟

■ بله عرض می‌کنم. در همان سن ۱۸ سالگی در شیراز خدمت شخص صاحب کرامتی حضور پیدا می‌کردم که ایشان نظر خاصی به من داشتند. در جلساتی که خدمت این شخصیت عرفانی می‌رسیدیم بیشتر از همه اشعار خواجه حافظ و فخرالدین عراقی خوانده می‌شد. یك شب به خواب دیدم که همین شخصیت در هیأتی روحانی و در کسوتی زیبا کنار تربت حافظ نشسته است. آنجا دیوان حافظ را به من داد و من از آن شب به بعد احساس خاصی نسبت به خواجه پیدا کردم.

□ شاگردانتان می‌گویند شما همیشه به هنگام اجرای برنامه با وضو هستید. اساس این اعتقاد چیست؟

■ من همانطور که برای غزلهای حضرت خواجه فوق العاده احترام و اهمیت قائلم، چنین دیدگاهی نیز نسبت به موسیقی دارم. از همین رو همانگونه که مقیّدم با وضو به سراغ دیوان خواجه شمس‌الدین بروم، سعی می‌کنم وقتی که می‌خواهم آواز بخوانم با وضو باشم. در کلاس هم هر وقت اشعار حافظ کارمی‌شود توصیه کرده‌ام دوستانی که این ابیات آسمانی را می‌خوانند سعی کنند با وضو و پاکیزه باشند. موسیقی برای من یك موهبت الهی است و این اعتقاد من است. موسیقی واقعاً برای تزکیهٔ روح موهبتی الهی است و این را هم بگویم که این حرفها برای جانماز آب کشیدن نیست. حالا بعضی‌ها هم ممکن است خوششان نیاید. اهمیتی ندارد. هنرجو به این تابلو که می‌نگرد: «هنرجویان عزیز که در جلسهٔ فراگیری گوشه‌های آوازی شرکت می‌کنند داشتن وضو را فراموش نفرمایند.» اگر اهل باشد می‌ماند و اگر نباشد از همان راهی که آمده است برمی‌گردد. الان تنها ۲۰ نفر اینجا مانده‌اند. و به نظر من اینها همانهایی هستند که باید باشند.

□ استاد، شما موسیقی را نزد چه اساتیدی کار کرده‌اید؟

■ در سال ۱۳۳۷ شخصی به نام مهندس قانع در شیراز به من گفت اگر به تهران بروم به استاد نورعلی‌خان برومند معرفی می‌شوم. من آن موقع در هفت تنان شیراز می‌خواندم. اما احساس می‌کردم پیشرفتی ندارم. البته قبل از آن در سن ۲۰ سالگی به وسیلهٔ داماد جناب آقای مشیرمعظم افشار که استاد سه تار هستند با ایشان آشنا شده بودم و در شیراز مرتب خدمتشان می‌رسیدم. بعد خانواده را برداشتم و برای درك محضر استاد نورعلی‌خان برومند راهی تهران شدم. در آن دوره ما یك پسر ۸ ماهه داشتیم و همه وسایل زندگانی‌مان عبارت بود از ۲ تخته زیلو، یکدست لحاف و تشك، یك تختخواب سفری و یکدست وسایل تهیهٔ چای. از طریق جاده‌های خاکی آن زمان ابتدا به اصفهان و بعد با ماشین باری به تهران رفتیم.

در تهران با آقای داود پیرنیا که تهیه کنندهٔ برنامهٔ گلها در رادیو بود آشنا شدم و بعد یك سال‌ونیم خدمت مرحوم رضا ورزنده بودم که نوازندهٔ سنتور بودند. پس از مدتی به مرحوم استاد احمد عبادی معرفی شدم و مدتها در خدمت ایشان بودم. سپس یك تابستان وقفه در کار پیش آمد چون استاد با خانواده به ییلاق رفته بودند و من به وسیلهٔ دختر آقای تاج نیا به خدمت آقای تاج‌نیا که سه تار می‌نواختند معرفی شدم و مدتی به منزل ایشان می‌رفتیم. در منزل آقای تاج نیا با هنرمندان دیگری از جمله ارسلان درگاهی و دوستی بنام محمد شهنازی آشنا شده بودم که فرد اخیر مرا به استاد علی‌اکبر شهنازی معرفی کرد که مکتبشان در شمس‌العماره بود و کلاس تار داشتند و مدتها خدمت ایشان می‌رسیدیم. خانم محترمی بنام فاطمه خانم دستیارشان بود، و شخصی هم بود بنام آقای کهندانی که ما را در ریتم کمك می‌کرد. بعدها استاد شهنازی مرا به مکتب استاد سلیمان امیرقاسمی بردند که ایشان تدریس آواز می‌کردند و استاد اصغر بهاری هم به آنجا می‌آمدند.

□ چگونه به محضر استاد نورعلی‌خان برومند راه یافتید و چه خاطره‌ای از ایشان دارید؟

■ در همان مکتب استاد سلیمان امیرقاسمی که بودیم یك روز یك آقایی که دست در دست جوانی داشتند به جلسه آمدند. آن آقا که من ایشان را نمی‌شناختم نشستند و پس از لحظه‌ای گفتند:

«به پسرهٔ شیرازی می‌گویند صدای خوبی دارد این کیه؟ کجاهستش؟»

استاد امیرقاسمی فرمودند: ایشان الان در حضور شماست.

ایشان دوباره پرسیدند: «چیزی یاد گرفته؟»

آقای امیرقاسمی گفتند: بله، داریم با ایشان کار می‌کنیم.

آن آقا گفتند: «ایشان نمی‌شه یك چیزی بخوانند؟»

آقای بهاری که در جلسه حضور داشتند ویولن را برداشتند و در دستگاه همایون زدند و من چند بیتی در این دستگاه با ویولن استاد بهاری خواندم و دست آخر هوس جوانی‌ام منتظر بود که این شخص ناشناس تشویقش کند.

ایشان پرسیدند: «تمام شد؟»

گفتم: بله.

گفتند: «خیلی بد خواندید.»

در ذهنم غوغایی بپا شد و احساس افسردگی و شکست کردم. یك مرتبه استاد امیرقاسمی گفتند: جناب آقای استاد برومند...

تا اسم استاد برومند را شنیدم پریدم وسط مجلس و هرچه را در جستجوی استاد کشیده بودم به درد دل نشستم و گفتم اگر من می‌دانستم که شما همان عزیزی هستید که در به در به دنبالتان گشته‌ام جسارت نمی‌کردم پیش روی شما بخوانم و ایشان

گفتند: «پسرجان، زیاد ناامید نباش. صدایت خیلی خوب است و من گفتم بد می‌خوانی. اگر صدایت پرورش بیابد و حوصله به خرج دهی موفق می‌شوی.»
ایشان با چند کلمه تلخی احساس پیشین را به شیرینی بدل کردند. بعداً گاهگاهی به منزل آقای امیر قاسمی می‌آمدند و به آقای بهاری گفته بودند ایشان را به منزل ببر و من برای آموزش به آنجا می‌آیم و من از آن روز به بعد حدوداً ۸ سال نزد استاد برومند بودم تا سال ۴۷ که مرکز حفظ و اشاعه تاسیس شد و من رسماً تحت نظر ایشان کار می‌کردم.

□ استاد برومند چه سبکی کار می‌کردند؟

■ ایشان سبک طاهرزاده را به ما آموختند و این سبک چنان با سرشت ما عجین شد که گرچه بعد از ایشان نزد استاد محمود کریمی و مرحوم عبدالله خان دوامی هم کار کردم اما با وجود سبک آموزش استاد برومند هیچ حال و هوای دیگری در ذهن ما تأثیر نمی‌گذاشت و دقایق و بدایعی که در محضر استاد برومند یافتیم در هیچ جای دیگری نبود.

□ خاطرهٔ دیگری هم از استاد برومند دارید؟

■ گاهی که سرحال بودند در جمع هنرمندان مرکز حفظ و اشاعه که کمتر از ۲۰ نفر بودند پس از کلاس صحبتهایی خارج از درس پیش می‌آمد و من گاه از ایشان می‌پرسیدم شما وقتی که با این هنرجویان کار می‌کنید، در نهایت خسته نمی‌شوید؟ و ایشان می‌فرمودند: وقتی با شما کار می‌کنم و کار را یاد گرفته‌اید احساس می‌کنم در اوج عشقم و هیچ لحظه‌ای در زندگی لذتبخش‌تر از این لحظه نبوده و نیست.

□ نقش ادبیات در موسیقی را چگونه می‌بینید؟

■ این دو را نمی‌توان از هم جدا کرد و به نظر من موسیقی تصویر ذهنی شعر است. ما در کنار فراگیری موسیقی همیشه در جلسات و انجمنهای ادبی تهران حضور می‌یافتیم و استفاده می‌کردیم. آن دوره که امثال دکتر ناظرزادهٔ کرمانی در این جلسات شرکت می‌کرد ما با انجمنهای ادبی فردوس و حافظ آشنا و در تماس بودیم و در طول ایام هفته نیز به حضور دکتر ناظرزاده می‌رسیدیم و ایشان ما را با شعر آشنا می‌کرد و اگر خواننده‌ای معانی و ظرایف شعرآوازش را باتمام وجود درک نکرده باشد نمی‌تواند از عهدهٔ کار برآید ما امروز خوانندگانی را می‌بینیم که فقط بلدند شعری را شروع و پشتش دلی دلی کنند ولی کسی که سالها زانو به زانوی استاد نشسته هیچگاه راضی به ارائه چنین چیزهای بی‌محتوا نمی‌شود. به عقیدهٔ من باید علم و دانش موسیقی را آموخت، نه دانش خوانندگی یا نوازندگی را. اگر فراگیری ما صرفاً به خاطر خواننده یا نوازنده شدن باشد همین می‌شود که می‌بینیم. یکی از این خوانندگان شعری رااز حضرت حافظ چنان می‌خواند که من تنها با شنیدن تخلص خواجه و از ردیف ابروی شعر پی بردم که این دارد غزلی از حضرت خواجه را می‌خواند!
مثلا غزلی از حافظ با مطلع:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

بسیار نشاط انگیز است و به لحاظ معنی، ریتم شاد می‌پذیرد. و این را چنانکه خوانده اید نمی‌شود در ۶/۸ سنگین و یا ۶/۴ گنجاند و ۲/۴ زیبا به آن می‌خورد و ریتم تند هم می‌خواهد. بعضی‌ها به هیچ وجه به ریتم مناسب با وزن و معانی خاص شعر توجهی نمی‌کنند و غزلهای حافظ و سعدی و مولانا به این وسیله لت و پار می‌شود.
استاد برومند می‌گفت: «ملودی را فدای شعر کنید، نه شعر را فدای ملودی.» و حتی ایشان با این که کسی ضمه یا حتی واو به آخر مصاریع اضافه کند مخالفت می‌کردند و به نظر من همانطور که عرض شد خواننده‌ای که شیفتهٔ دانش موسیقی نیست موسیقی را زشت ارائه می‌دهد.

□ شما تاکنون سفرهایی هم به خارج از کشور داشته‌اید، در چه کشورهایی برنامه ارائه کرده‌اید و هدف چه بوده است؟

■ چندین سفر به انگلستان، فرانسه، بلژیک، آمریکا، ژاپن، سوئیس، تونس، آلمان و ایتالیا داشتیم که کنسرتهایی برای شناساندن موسیقی اصیل ایرانی در آن کشورها اجرا شد و این کنسرتها با توجه به هدفی که عرض کردم در حضور شرق شناسان و موسیقی‌دانان انجام می‌شد. چند سفر نیز با موریس بژار بودیم که ایشان بالرین بود و برنامه‌ای داشت با عنوان «بالهٔ گلستان» این باله را براساس بخشهایی از گلستان سعدی و اشعار مولانا تنظیم کرده بود و با قطعه آوازی که من با سه تار استاد ذوالفنون می‌خواندم همراهی می‌شد. جایی از ایشان پرسیده بودند کدام قسمت باله برای شما اهمیت دارد؟ وی گفته بود قسمتی که نورالدین و ذوالفنون با من همراهی می‌کنند. به طور کلی هدف از سفرها شناساندن موسیقی اصیل ایرانی بود.

□ شنیده‌ایم شما گاهی دیوان حافظ را هنگام اجرای برنامه به مردم می‌دهید و آنها تفال می‌زنند و همان شعری را که آمده است می‌خوانید. در این گونه موارد آیا مشکلی به لحاظ هماهنگی پیش نمی‌آید؟

■ این کار البته سخت‌تر از کاری است که از قبل تمرین شده باشد، ولی عیبی هم ندارد که مقداری هم با استفاده از تجربه‌ها کار کنیم. در این گونه موارد چهره‌های مردم را که می‌بینیم الهام بخش است و آوازم را براساس همان چیزی که از خود مردم گرفته‌ام ارائه می‌دهم. بعد از تفال به حافظ با نوازنده تبادل نظر می‌کنیم تا کوک سازش را برمبنای آن چیزی که باید خوانده شود تنظیم کند و با حفظ مناسبت ریتم شعر با آواز و آهنگ و حفظ هارمونی شروع به خواندن می‌کنیم و گاه هم اتفاق می‌افتد که قطعهٔ فی‌البداهه پس از کنسرت بسیار بهتر از آن چیزی در می‌آید که مدتها تمرین کرده‌ایم. من عموماً در کنسرتهایم از چارچوب کلاسه شده خارج می‌شوم. در این چارچوب نمی‌توان نیاز روحی مردم را برآورده ساخت. به هرحال برنامه‌ها باید «حال» باشد، نه قال و مقال. در موسیقی اصیل ایرانی بدیهه خوانی و بدیهه نوازی رکن کار و عظمت موسیقی است و متأسفانه اخیراً می‌بینیم که این موضوع مهم را به سخره گرفته‌اند...

□ از اینکه فرصتی را در اختیار ما گذاشتید تشکر می‌کنیم.

■ من هم از شما متشکرم.



بهمن گونه رجبی‌وار!

● محمود میرزاده

سخنرانی آموزشی بهمن رجبی در بارهٔ سیر تکامل تنبک نوازی همراه با دو نوازی تنبک، دوستداران موسیقی را در شبهای ۲۹ و ۳۰ اردی‌بهشت ماه در تالار رودکی تهران گردهم آورد.

این نخستین بار نبود که بهمن رجبی با مخاطبان خاص خود که غالباً از نوازندگان و هنرجویان تنبک بودند، سخن می‌گفت. چندسال پیش نیز با ایراد سخنرانی و اجرای برنامهٔ تنبک نوازی (دونوازی همراه با محمود فرهمند) تحت عنوان «زیبایی شناسی و پیوند آن با ریتم» تجربه‌ها و نظرات خود را با مشتاقان موسیقی در میان نهاد. رجبی به تعبیری، همه عمر هنری خود را در کار آموزش و اجرای برنامه های موسیقی صرف کرده است و گویی از آموزش و بازآموزی خسته نمی‌شود.

موسیقی برایش جدی تر از آن است که با آن تفنن کند. اهل مدارا و مماشات نیست و غالباً به نظر می‌رسد که با همه دست‌اندرکاران به قول خودش «نظام تنبک نوازی ایران» سردعوا دارد!

رجبی بی‌پروا سخن می گوید. دل و زبانش یکی است و آنچه در درونش می گذرد، برزبان می آورد. از همین رو، بسیاری تاب صراحت او را ندارند. شماری ازدوستانش از او آزرده‌اند. او حساسیتی عجیب برای طنز دارد؛ طنزی گزنده که دوست و دشمن نمی شناسد. گاه به نظر می‌رسد که طنز توانسته است روحیهٔ حساس و آسیب پذیر او را تلطیف کند. رجبی هر رویداد تازه‌ای در زمینه تنبک‌نوازی را مسألهٔ داخلی یا به تعبیری خانوادگی تلقی می کند و البته تا مسأله را حل‌وفصل نکند و ته‌توی قضیه را در نیاورد، ول کن هم نیست! حالا می خواهد «پروفسور عینکی» باشد یا «نابغهٔ شیرین نواز اصفهانی» و یا آن «تنبک زن تبریزی» و یا فلان ناشر سودجو که دیواری کوتاه‌تر از دیوار بهمن رجبی پیدا نکرده و دست به فلان کار ناشایست زده است!

رجبی چشم و گوش بیدار به قول خودش «نظام تنبک نوازی ایران» است. هشدار می‌دهد، خرده می گیرد؛ دست به افشاگری می‌زند و...

تصویر او حکایت تلخ کاروانی است، قطاع‌الطریق زده، پیوسته درمعرض تهاجم و تطاول. تصویر او، گواه موسیقی محنت زدهٔ ماست در گذر از سالها رنج و حرمان و اکنون که مجال عرض اندام یافته، در آن تلخی و اندوه کم نیست.

وقتی به چهره او نگاه می کنی، خطوط چهره اش را که می کاوی؛ به آوای محزونش که گوش می سپاری، حکایت عشق و حدیث آرزومندی او را حس می کنی. دل و زبانش یکی است و پیداست که بعضی از اهل این زمانه تاب صراحت او را ندارند.

تند و تیز سخن می گوید. پاره‌ای کلماتش را نمی شنوی. یا اصلاً آن را برزبان نمی‌آورد! او از آن دست آدمهایی است که گویی انتظار دارند پیش از آنکه کلام خود را به پایان برسانند، منظورشان را دریابی!

غالبا او را با انتقادات تند و گزنده اش می شناسند. ظاهراً اهل مدارا و مماشات نیست. گفتیم که به قول خودش اهل تطنز (نه طنز) نیست و طنز در او، گاه به طعن می گراید و در این حال، دوست و دشمن نمی شناسد و این تلخترین چهره‌ای است که از او

می‌توان دید!

در «نظام تنبک نوازی ایران» (تعبیر خود اوست!) کسی از انتقادات بی‌امان رجبی در امان مانده است؟ نه! با این همه او هنرمندی است که ظرافتهای طبع آدمی را می‌شناسد. عشق و دوستی را حرمت می‌نهد و مهربانیها را پاس می‌دارد.

می‌تواند گلایه‌های خود را با زبان طنز بیان کند: «مادرم همیشه می‌گفتا توی بچه‌هام نمی‌دونم چرا این یکی خل و دیوونه و دنبکی از آب دراومدا!» و یا: «زنم می‌گه: آخه مردا تو هم بیا و این آخر عمری، سرعقل بیا و دست از این مزخرف گویی‌هات بردار» ظاهراً در طول سالها، بسیاری خواسته‌اند از او آدم دیگری بسازند. یکی به او گفته است: «آخه عزیز دلم! چرا توی همهٔ پیغمبرها به اصطلاح رفته‌ای جرجیس را انتخاب کرده‌ای؟ چرا توی این همه‌ساز اسم و رسم‌دار مثل ویلن و تار و گیتار(!) رفته‌ای سراغ ضرب! بیا و دست ازاین دایره و دنبک بردار، بیهوده وقت پای این دنبک بی‌صاحاب نذار....»

اما موسیقی برای رجبی جدی‌تر از این حرفهاست؛ جدی‌تر از آن که با آن تفنن کند. اگر جز این بود در طول شب ۳۰ اردی بهشت خطوطی از درد و پرسش چهرهٔ خسته و دردمند او را درخود نمی‌گرفت.

او مدام درحال سیروسلوک است. در آموختن و بازآموختن سرخستگی ندارد. مدام از منزلی به منزل دیگر می‌رود و هر بار از کشفی تازه خبر می‌دهد. از سیر و گشت درون که باز می‌آید، رهاوردی تازه با خود دارد. گرچه نیك می‌داند که رهآورد او در هر حال، رنگ و بویی آشنا دارد. دراوگرایشی پرشور و دوباره سازی و بازآفرینی آثار دیگران وجود دارد. حال می‌خواهد قطعه‌ای از یادو یادگارهای تهرانی باشد یا ریتمهای به اصطلاح روحوضی. به قول خودش: «هیچ ریتمی در تنبک نوازی، کهنه نمی‌شود، بلکه این نوع رابطهٔ نوازنده با آنهاست که می‌تواند تازه یا کهنه باشد و به همین دلیل است که اندیشهٔ تنبک نواز باید به مقتضای زمان و مکان، ابعاد تازه‌ای پیدا کند و در اثر تعمق و تأمل، راه یا راههای جدیدی کشف کند، چرا که ارزش و اعتبار او در خلاقیتش است و بس» از صبا پرسیدند: قلوت بالاتر است یا پیانو؟ صبا گفت: تا که بنوازد!

رجبی در هنگام بازآفرینی آثار دیگران، مجال می‌یابد تا مهارت و توانمندی خود را بیازماید و در این مرحله است که می‌کوشد با استفاده ازاصول زیبایی شناختی، و تکنیك برتر به بسط و گسترش آثار نوازندگان دیگر بپردازد.

در واقع، رجبی نوازنده‌ای است به اصطلاح «مستطرف» (طرفه گزین). در او این احساس و شم قوی وجود دارد که نقاط قوت دیگران را شناسایی کند و از ترکیب آن، با آموخته‌ها و تجربه‌های خود، کاری نو و بدیع خلق نماید.

رجبی تأکید می‌کند که وقتی از «من» سخن می‌گویم، در بند شخص خود نمی‌مانم و از آنجا به «من عمومی و اجتماعی» چشم دارم. در این من، تمامی هنرمندان سهمی دارند. این من، گویی مرز مشترك دریافتها و عواطف بشری است. به عبارت دیگر، کوشش او برای کشف مجدد امکانات و مقدورات تنبك نوازی و بازیافتن آن است. امااین بازیابی، صرفاً به مفهوم تقلید وتکرار مرده ریگهای کهن نیست. آنچه رجبی برآن تأکید می‌کند، ارزیابی و بازاندیشی و به تعبیر درست‌تر بازآفرینی شیوه‌های گوناگون و به کارگیری عناصر زنده و بالنده آن است. در نظر او شیوه‌های قدیم و جدید، تنها به عنوان تکیه گاه و پشتوانه راه خواهد بود.

وقتی تی. اس. الیوت می‌گوید: «در شعر من، گذشته از خودم، همهٔ شاعران گذشته سهمی دارند.»، در واقع براین نکته تأکید دارد که «نه تنها در هنر، بلکه در همهٔ حوزه‌های فعالیت انسان، فقط یك فرد تنها نیست که اثری را پدید می‌آورد. بلکه همه انسانها در آن سهمی دارند. همه تاریخ در کار او بازتاب دارد.»

چندی پیش، به همت و ابتکار فریدون ناصری (آهنگساز) که خود در زمینهٔ سازهای کوبه‌ای تخصص دارد، بهمن رجبی، حاصل سالها کوشش و تلاش خود را در جمعی از اهل نظر تشریح کرد. فریدون ناصری در آغاز این جلسه، اظهار داشت: تاکنون حاصل تلاشهای رجبی در هاله‌ای از حرف و سخن پنهان مانده است؛ و از او خواست تا در عمل نشان دهد، در طول سالها کار و تلاش، به چه نتایجی دست یافته است و چه بر سنت تنبك نوازی افزوده است.

در این محفل، رجبی انواع ریزهای ابداعی خود را با مهارتی درخور تحسین به اجرا درآورد و کوششهایی را که در زمینه بازآفرینی و به تعبیری دوباره سازی کارهای دیگران انجام داده بود، نمونه وار نشان داد. بازآفرینی آثار دیگران، در واقع کوششی است برای بسط و گسترش تکنیك تنبك نوازی و نشان دادن قدرت و مهارت و مهمتر از همه نوآوری چشمگیر نوازنده. از جمله کوششهای جالب و ارزندهٔ رجبی بازآفرینی ریتمهای روحوضی و مطربی است که در سخنرانی و اجرای اخیر او نیز مورد بررسی و توجه قرار گرفت. رجبی با تکیه براصول زیبایی شناختی، با بهره گیری از شیرینی و ملاحت تنبك‌نوازان روحوضی و به مدد گسترش کمی و کیفی کارآنها دست به ساختن قطعات ارزنده‌ای زده است که ضمن حفظ ویژگیهای اصلی، از قدرت تکنیك قابل توجهی برخوردارند. شیوهٔ کار رجبی، بسط و گسترش موتیف‌هایی است که از قابلیت و زیبایی فوق‌العاده برخوردارند.

رجبی در طول سالها و به مناسبتهای مختلف، قطعات و مجموعه‌های بدیع و قابل توجهی ساخته که معروفترین آنها گفت و گوی چپ وراست با استفاده از روش بسط و گسترش موتیف است.

از بین آثار رجبی، می‌توان به دو نوازیهای او اشاره کرد که در آنها، توانمندی، درك عمیق زیبایی نوازنده، همراه با تجسم ملودی و اوج هماهنگی و تناسب ریتمیك و به تعبیری پیوند ریتم و زیبایی به اجرا گذاشته می‌شود.

رجبی در طول سالهای اخیر با همکاری هنرمندان برجسته‌ای چون استاد ناصر فرهنگ فر، مرتضی اعیان و محمود فرهمند مجموعه‌ای از دونوازیهای خود را به اجرادرآورده است. در آخرین دونوازی اخیر او در تالار رودکی، مزدك رجبی همنوازی با پدر را برعهده داشت.رجبی بدون آنکه ابداً اهل تواضع باشد، خود را «شاگرد همه گذشتگان و معاصران هنر تنبك نوازی» می‌داند. بیش از همه، خود را مرهون امیرناصر افتتاح می‌داند و می‌گوید: «او بود که کلید ورود به این وادی را به دستم داد» و در بارهٔ حسین تهرانی چنین می‌گوید:

«حسین تهرانی، حلقه‌ای بود از حلقه‌های زنجیر تکامل تنبك‌نوازی و اگر آن پیرمرد که چکیده و عصاره‌ای بود از همه تنبك‌نوازان گذشته (به اضافه خودش) نبود، ما هم نبودیم.»

با این همه، داوریهای او در بارهٔ نوازندگان تنبك، گاه به خشونت می‌گراید. بخش پایانی سخنرانی اخیر او تماماً به انتقادی تند و ستیزه جریانه از تنی چند از نوازندگان تنبك اختصاص یافت که به هرحال، از نقاط قوت سخنرانی او به شمار نمی‌رود و برای بسیاری، جای سئوال باقی نهاد که آخر این چه حکایتی است! و چرا او بیشترین خشم و خروش خود را متوجه همرهان خود می‌کند. گرچه در واپسین تحلیل پیداست که خشم او انعکاس غمها و ناله‌های اوست.

از ویژگی‌های رجبی آن است که از قالب خود فراتر می‌رود. برای نمونه، کتاب ۳۵۶ صفحه‌ای او **«نگرشی به ریتم از زوایای مختلف»** بیش از آنکه به تنبك مربوط شود، به موضوعات دیگر پرداخته است. او در این کتاب، مرحله‌ای از تحول فکری خود را بازگو می‌کند.

اشتغال خاطر رجبی به مباحث نظری در کتاب ارزشمند او «نگرشی به ریتم از زوایای مختلف» پیداست.

البته ارزش و اعتبار رجبی به خاطر پرداختن به مباحث زیبایی شناسی و نظریه پردازیهای او که جای چند وچون بسیار دارد، نیست. سخنرانیهای او و روحیهٔ ستیهندگی او نیز اگراز قدر و منزلت او نکاهد، باری شاید چیزی برحیثیت او نیفزاید. در یك کلام اگر رجبی را می‌ستاییم و قدرش را می‌دانیم، از آن روست که او در طول سالها کار و تلاش به ژرفنای چشمه جوشنده ذوق و پسند ملی نقب زده و در کار خود به مرتبه استادی رسیده است و اگر نبود اینکه او امروز گامی فراتراز پیشینیان خود نهاده است، آب و تاب بحثهای پرشور او و رونق کلامش هم بی‌ثمر بود.

امروز رجبی، از کلیدهای معتبر برای راه یافتن به گنجینه ریتمهای ملی است و اگر کارهای او به علت دور بودن از دانستگی مردم و پسندعام برای اقشار گوناگون شناخته نیست؛ باری، اهل فن، علی‌رغم تندخوییهای او، قدرش را می‌دانند و برحاصل تلاشهایش ارج می‌نهند. شیوهٔ نوازندگی رجبی، به دلیل استحکام توأم با ظرافت و تنوع و گوناگونی ریتمها و قابلیت تجسم ملودیك، یکی از نمونه‌های عالی هنر تنبك نوازی معاصر ایران است.

رجبی در طول سالها تلاش، به سبکی متعیّن و متمایز دست یافته است که بیش از هرچیز در بهره گیری درست از قابلیتهای پنهان و آشکار تنبك و استفاده از حداکثر امکانات و ظرفیتهای انگشتان دو دست نمود دارد.

شیوه نوازندگی رجبی را شاید بتوان، افزون بر بدعتهای او، ترکیب و تلفیقی ماهرانه از شیوه‌های گوناگون نوازندگی دانست که با قالبی نو ـ آراسته به ظرائف و پیراسته از معایب و مضایق کارگذشتگان عرضه می‌شود.

اشاره: عنوان مقاله، از تکیه کلامهای خود آقای رجبی است.



مدتها بود که به دوستمان کولبی هشدار می‌دادیم...

● دونالد بارتلم

● ترجمهٔ بهزاد راسخ القول

□ **در بارهٔ نویسنده**

دونالد بارتلم به سال ۱۹۳۱ در فیلادلفیای آمریکا متولد شد ولی در تگزاس بزرگ شده ودر دانشگاه هوستون تحصیل کرد. وی دو رمان به نامهای «سفیدبرف» و «پدر مرده» نوشته است. او در سال ۱۹۸۱ مجموعه‌ای تحت عنوان «شصت داستان» منتشر کرد که منتخبی از بهترین داستانهای وی در سی سال اخیر است و داستان زیر نیز یکی از آنهاست. در آثار دونالد بارتلم گوشه هایی از طنز سیاه به چشم می خورد که نمونهٔ حاضر نیز گواه این مدعاست.

مدتها بود که عده‌ای از ما به دوستمان «کولبی» به خاطر طرز رفتاری که داشت هشدار می‌دادیم، ولی حالا دیگر خیلی افراط می کرد. پس تصمیم گرفتیم او را دار بزنیم. «کولبی» استدلال می کرد که ما نبایستی او را فقط به خاطر اینکه افراط کرده، محکوم به حلق آویز شدن بکنیم. (البته او انکار نمی کرد که افراط کرده است). او گفت افراط کردن کاری است که بعضی وقتها هر کسی می کند. ما به این بحث توجه زیادی نکردیم. از وی پرسیدیم که چه نوع آهنگی دوست دارد تا در موقع دار زدن او نواخته شود. او گفت باید راجع به این موضوع فکر کند، اما مدتی طول می کشید تا وی تصمیم بگیرد. من متذکر شدم که ما بایستی هرچه زودتر از این موضوع مطلع شویم چون «هوارد» که رهبر ارکستر است باید نوازندگانی را اجیر کرده و با آنها تمرین کند و این کار نمی شود، مگر این که وی بداند که چه آهنگی باید نواخته شود. «کولبی» گفت که همیشه از سمفونی چهارم «آیوز» خیلی خوشش می آمده. «هوارد» گفت که این یك تاکتیك تأخیری است، چون هر کسی می‌داند که اجرای «آیوز» تقریباً غیرممکن است و هفته ها تمرین لازم دارد؛ در ضمن، تعداد نوازندگان و گروه کر، ما را در مورد هزینهٔ موزیك با مشکلاتی مواجه خواهد کرد. او به «کولبی» گفت: منطقی فکر کن. «کولبی» گفت سعی خواهد کرد تا به مورد کم دردسردارتری فکر کند.

«هیو» از جمله بندی کارتهای دعوت نگرانی داشت. اگر یکی از آنها به دست مقامات می افتاد چه می شد؟ دارزدن «کولبی» بی تردید خلاف قانون بود و اگر مقامات از پیش می‌دانستند که چه نقشه ای داریم به احتمال زیاد می آمدند و همه چیز را به هم می‌ریختند. من گفتم اگر چه دار زدن «کولبی» تقریباً به طور حتم خلاف قانون است، ولی ما برای انجام این کار، حقِ اخلاقی داریم، چون او دوست ماست و به مفهومی جدی‌تر به ما تعلق دارد و گذشته از همهٔ اینها او افراط کرده است. موافقت کردیم جمله بندی کارتهای دعوت طوری باشد که شخص مدعونتواند یقین حاصل کند که برای چه دعوت شده است، تصمیم گرفتیم به این واقعه تحت عنوان «رویدادی راجع به آقای کولبی ویلیامز» اشاره کنیم. دستخط زیبایی را از یك کتاب رسم الخط انتخاب کرده و کاغذ کرم رنگ را برای نوشتن برگزیدیم. «ماگنوس» گفت که او کارتهای چاپ شده را بیشتر ترجیح می‌دهد و پرسید که آیا با مشروب پذیرایی بکنیم یا نه. «کولبی» گفت که به نظر او صرف مشروب عالی خواهد بود، ولی در مورد هزینه اظهارنگرانی کرد. با ملاطفت به وی گفتیم که هزینه اهمیتی ندارد، چون گذشته از هر چیز ما دوستان عزیز او بودیم و اگر یك گروه از دوستان عزیزش نتوانند گردهم امده و کاری را با کمی درخشش برایش انجام دهند این دنیا چه ارزشی خواهد داشت. «کولبی» پرسید که آیا او هم می تواند پیش از واقعه مشروب بخورد. گفتیم: «البته.»

هیچ کدامِمان در بارهٔ شکل چوبه دار چیز زیادی نمی‌دانستیم، اما «توماس» که یك معمار است، گفت کتابهای قدیمی را جستجو کرده و طرح چوبهٔ دار را رسم خواهد کرد. تا آنجایی که بخاطر داشت چیز مهم این بود که دریچهٔ زیرین خوب عمل کند. او گفت که با احتساب نیروی کار و مواد اولیه، روی هم بیش از چهارصد دلار برایمان تمام نخواهد شد. «هوارد» گفت «خدای من! توماس، روی چه چیز نقشه می کشی، چوب

بلسان بنفش؟» «توماس» گفت: «نه، فقط جنس مرغوبی از چوب کاج». «ویکتور» پرسید: «آیا کاج رنگ نشده تو ذوق نمی‌زند.» و «توماس» پاسخ داد که او فکر می کند بدون زحمت زیاد هم بشود رنگ آن را مثل چوب گردو مات کرد:

من گفتم اگر چه فکر می کنم همه چیز باید واقعاً خوب انجام شود اما به نظر من هم چهارصد دلار برای چوبهٔ دار آن هم در بالای لیست هزینهٔ مشروب، دعوتنامه، نوازندگان و چیزهای دیگر یك کم زیادی است و چرا از یك درخت استفاده نکنیم ـ از یك درخت بلوط زیبا یا از این قبیل؟ من به این نکته نیز اشاره کردم که چون دار زدن در ماه ژوئن انجام می‌یابد درختان پربرگ خواهند بود و این که درخت نه تنها به مراسم یك نوع احساس طبیعی می افزاید، بلکه کاملا بر طبق رسم و رسوم غربی نیز خواهد بود. «توماس» که در پشت پاکتهای نامه طرحهایی از چوبهٔ دار رسم می کرد خاطر نشان کرد که دار زدن در هوای آزاد همیشه در معرض تهدیدباران است. «ویکتور» گفت که وی از ایدهٔ انجام مراسم در هوای آزاد و در حد امکان در کنار رودخانه خوشش می آید، اما تذکر داد که باید این کار را در مسافتی دورتر از شهر انجام داد که این خود برای آوردن مهمانان، نوازندگان و غیره به محل برگزاری مراسم و بعد برگرداندن آنها به شهر مشکلاتی ایجاد می کند.

به اینجا که رسیدیم همه به «هری» نگاه کردند که صاحب بنگاه ماشینهای کرایه‌ای بود. «هری» گفت گمان می کند بتواند به تعداد کافی ماشین لیموزین برای این منظور تدارك ببیند ولی مزد راننده‌ها باید پرداخت شود. او اشاره کرد که راننده‌ها دوستان «کولبی» نیستند و ازآنها نمی‌توان انتظار داشت مجانی کار کنند، همچنان که از نوازندگان و مشروب فروش نیز نمی‌توان انتظار داشت. او گفت حدود ده دستگاه ماشین لیموزین دارد که اکثراً از آنها در تشییع جنازه، استفاده می کند و می‌تواند دوازده تایی هم از دوستان همکارش قرض بگیرد. او همچنین گفت اگر قرار است مراسم را در هوای آزاد برگزار کنیم بهتر است که به فکر یك چادر یا نوعی سایبان برای افراد سرشناس و گروه ارکستر باشیم، چون اگر موقع دار زدن باران می‌بارید به نظر او خیلی بد می شد. او گفت استفاده از چوبهٔ دار یا درخت برای او فرقی نمی کند و عقیده داشت انتخاب بایستی به «کولبی» واگذار شود، چون این مراسم دار زدن اوست. «کولبی» گفت افراط کردن کاری است که بعضی وقتها هر کسی می کند و آیا در مورد وی کمی ظالمانه قضاوت نمی کنیم؟ «هوارد» با تندی جواب داد که «در مورد همه چیز قبلاً بحث شده و تو کدامیك را می خواهی؟ چوبه دار یا درخت؟» «کولبی» پرسید آیا نمی‌شود از جوخهٔ آتش استفاده کرد؟ «هوارد» گفت: «نه نمی‌شود».

وی افزود جوخهٔ آتش با آن چشم بند و کشیدن آخرین سیگار فقط تمایلات درونی «کولبی» را ارضا می کند و در ضمن «کولبی» بدون جلب نظر دیگران با این صحنه‌های نمایشی اضافی به اندازهٔ کافی خودش را توی دردسر انداخته. «کولبی» اظهار تأسف کرد و گفت منظور وی آن نبود و درخت را ترجیح می‌دهد. «توماس» طرحهایی را که از چوبهٔ دار ترسیم کرده بود با انزجار مچاله کرد.

بعد مسألهٔ مأمور اعدام پیش آمد. «پل» پرسید آیا واقعاً به یك مأمور اعدام نیاز داریم؟ چون اگر از درخت استفاده کنیم می‌توان حلقهٔ دار را در ارتفاع مناسبی تنظیم کرد و «کولبی» می‌تواند از روی چیزی ـ مثل صندلی چهارپایه یا چیز دیگر ـ بپرد. «پل» گفت: «به علاوه من شك دارم که مأمور اعدام بیکاری را بتوان پیدا کرد که تو مملکت ول بگردد، آن هم حالا که مجازات اعدام قاطعانه و برای همیشه منسوخ شده، مگر این که یك نفر را با هواپیما از انگلستان یا اسپانیا و یا یکی از کشورهای آمریکای جنوبی به اینجا بیاوریم و اگر هم این کار را بکنیم از کجا بدانیم که این مرد یك حرفه‌ای ـ مأمور اعدام واقعی ـ است. و نه یك آماتور تشنهٔ پول که چه بسا ممکن است کار را گند بزند و ما را جلو همه رسوا کند؟» پس همه موافقت کردیم که «کولبی» بایستی از روی چیزی بپرد، ولی صندلی آن چیزی نبود که ما می‌خواستیم، چون فکر کردیم این منظره خیلی زشت دیده می شود. ـ یك صندلی رنگ و رورفتهٔ آشپزخانه آن هم درست زیر درخت قشنگ ما! «توماس» که نظریه‌هایی کاملا مدرن دارد و از نوآوری هم باکی ندارد پیشنهاد کرد که «کولبی» روی یك توپ بزرگ لاستیکی به قطر سه متر بایستد. او گفت که این یك «سقوط» خوب را تضمین می کند و اگر «کولبی» بلافاصله بعد از پریدن تغییر عقیده بدهد از زیر پایش قل خواهد خورد. او یادآور شد که با استفاده نکردن از مأمور اعدام مجرب، ما قسمت زیادی از مسئولیت موفقیت کار را بر دوش «کولبی» می گذاریم و اگر چه او مطمئن است که «کولبی» کارش را آبرومندانه انجام داده و دوستانش را در آخرین لحظه سرافکنده نخواهد کرد، با این حال دیده شده که انسان در چنین لحظاتی دچار تردید می‌شود، اما توپ لاستیکی سه متری که خیلی ارزان می‌شود آنرا سرهم کرد، در انتهای سیم محشر بپا می کند.

«هنك» که تا آن موقع ساکت نشسته بود با شنیدن کلمهٔ سیم، ناگهان لب به سخن گشود و گفت آیا بهتر نیست به جای طناب از سیم استفاده کنیم، چون بسیار کارآتر بوده و در آخر نیز کار «کولبی» را راحت‌تر خواهد کرد. رنگ از رخسار «کولبی» پرید و من وی را سرزنش نمی کنم چون چیز بسیار زننده ای وجود دارد در فکر کردن به این که آدم را به جای طناب با سیم به دار بکشند. آدم وقتی به آن فکر می کند احساس تنفر می کند. به نظر من این از «هنك» بعید بود که آنجا بنشیند و از سیم صحبت کند، آن هم موقعی که ـ با نظر «توماس» پیرامون توپ لاستیکی ـ خیلی شسته و رفته این مسأله را حل کردیم که «کولبی» از روی چه چیزی باید بپرد. پس با عجله گفتم که استفاده از سیم غیرعملی است، چون درخت را زخم می کند ـ زمانی که تمامی وزن «کولبی» روی آن بیفتد شاخه‌هایی را که به آن گره زده شده خواهد برید ـ و آن هم در چنین روزهایی که این همه احترام و علاقه به محیط زیست وجود دارد و ما که نمی خواهیم...؟ «کولبی» با قدردانی به من نگاه کرد و جلسه خاتمه یافت.

در روز واقعه همه چیز خیلی خوب پیش رفت (موزیکی که «کولبی» بالاخره انتخاب کرد چیز استانداردی بود، اثر «الگار»، و «هوارد» و بروبچه‌هایش خیلی خوب آن را اجرا کردند.) باران نبارید. همهٔ مدعوین آمده بودند و از مشروب و چیزهای دیگر کم نیاوردیم. توپ لاستیکی سه متری را سبز تیره رنگ کرده بودیم که خیلی خوب با محیط روستایی اطراف جور شده بود. دو چیز در کل ماجرا خوب در خاطرم مانده، یکی نگاه سپاسگزارانهٔ «کولبی» به خاطر آنچه که راجع به سیم گفته بودم و دوم این حقیقت که دیگر کسی از آن موقع افراط نکرده است.

● از افسانه‌های مردم شیراز

باباخارکن
قصهٔ

● گرد آورنده: ابوالقاسم فقیری



ابوالقاسم فقیری ۵۶ سال را پشت سر گذاشته و حاصل کارش این کتابهاست:

۱ـ ترانه‌های محلی (فولکلور)
۲ـ بازیهای محلی فارس (فولکلور)
۳ـ قصه های مردم فارس (فولکلور)
۴ـ گوشه‌هائی از فرهنگ مردم فارس (فولکلور)
۵ـ اجاق کور (مجموعه داستان)
۶ـ خانه، خانه‌ی خودمان (مجموعه داستان)
۷ـ دیو (مجموعه داستان)
۸ـ با خودم در راه (مجموعه داستان)
۹ـ باروتی (مجموعه داستان)

همراه با مقالات گوناگون. هم اکنون نیز صفحه «فرهنگ ولایت» روزنامهٔ «خبر جنوب» را در روزهای چهارشنبه سروسامان می‌دهد.
تخصص ایشان در زمینهٔ فرهنگ مردم فارس است. داستان کوتاه هم می نویسد.

یکی بود و یکی نبود[۱]
جل از خدای ما هیشگی نبود
هر که بندهٔ خدان بگه، یا خدا
ـ یا خدا

باباخارکنی بود که یك زن و یك دختر داشت و توی یك خونهٔ فسقلی زندگی می کردند.

باباخارکن روزها می‌رفت خارکنی، کوله خاری به شهر می‌آورد و می‌فروخت. نون بخور و نمیری گیرشان می‌آمد، می‌خوردند و شکر خدا را می‌کردند.

یك روز باباخارکن صبح زود میلش کشید که پُکی به قیلون[2] بزند، رو کرد به دخترش و گفت: قیلونی چاق کن بده بکشیم.

دخترو[3] رفت قیلون چاق کند، هر چه گشت آتیش[4] ندید. رفت خونه‌ی همساده[5] که چند حبه‌ی آتیش بگیره، دید همه شون نشسته‌اند و قصه می‌گن و نخودچی کشمش پاك می‌کنند.

گفت: آمدم یك، دو حبه آتیش می‌خواهم. صبح اول صبحی بابام هوس قیلون کرده.

زن همساده گفت: چه عجله، یه دقه[6] بنشین داریم آجیل مشگل گشا پاك می‌کنیم، اگر می‌خواهی تو هم مث ما نذر کن. هر ماه آجیل مشگل گشا بخر، تا بلکه خداوند گره از کار بابات واکنه.

دخترو نشست تا آجیل مشگل گشا را پاك کردند، سهمش را گرفت و فاتحه‌اش را هم خواند. بعد بلند شد چند حبه‌ی آتیش گرفت و آمد خونه.

باباخارکن را می‌گی شروع کرد به داد و بیداد کردن. دخترو گفت: عوضش برات آجیل مشگل گشا آوردم، خودم هم نذر کردم که خداوند گره از کارمون باز کند.

بابا خارکن قیلونی را که دخترش براش چاق کرده بود کشید. بعد بلند شد و راه صحرا را داد دَمِش و شروع کرد به خار کندن. چند روزی گذشت. یك روز همانطور که داشت خار می‌کند چشمش افتاد به یك بوته‌ی خار خیلی گُنده. خوشحال شد و با خودش گفت: این بوته‌ی خار را که بکنم سوروسات زن و بچه‌م روبراه می‌شه، برای امروز هم دیگه کافیه. بیخ بوته را گرفت و به بالا کشید. زیر بوته تکه سنگی دید. سنگ را که برداشت دید که پله می‌خوره می‌ره پائین. بسم اللهی گفت و از پله‌ها پائین رفت. نگاه کرد دید خدا بدهد برکت، تا چشم کار می‌کرد طلا و جواهر رویهم کود شده. تکه جواهری برداشت، سنگ را سرجایش گذاشت و به طرف شهر راه افتاد.

رفت پیش جواهرفروشی و جواهرو را آب کرد[7] بعد مقداری اثاثیه خرید گذاشت کول هفت تا حمال گفت: اینها را ببرید خونه‌ی من.

حمالها پرسون، پرسون خونه‌ی بابا خارکن را پیدا کردند، در زدند و گفتند: آقا اینها را فرستاده، خودش هم از عقب می‌رسه. دخترو را می‌گی باور نمی‌کرد، گفت: ای بابا ما کجا و این همه چیز کجا؟ نه کاکو[8] اشتباه آمدید!

هر چه حمالها اصرار کردند در دخترو سودی نبخشید که نبخشید. تا اینکه خود باباخارکن از راه رسید، داد و بیدادی راه انداخت که بیا و ببین! بعد کمك کردند اثاثیه‌ها را به داخل خونه بردند.

باباخارکن سر فرصت همه چیز را برای زن و دخترش تعریف کرد. آنها اول که باور نمی‌کردند ولی کم، کم همه چیز حالیشون شد. آنوقت بابا خارکن گفت: سروصدایش را در نیاورید. یواش، یواش جواهرها را بیرون می‌آوریم و می‌فروشیم و همانجا قصری می‌سازیم که از خوبی تو کره خاك لِنگه نداشته باشد.

باباخارکن همین کار را کرد. اتفاقاً حاکم آن شهر که رفته بود شکار، گذارش به قصر باباخارکن افتاد. از دیدن قصر خوشش آمد. پرسید: صاحب این قصر کیست؟

یکی از همراهان گفت: قربان این قصرِ لعلِ سوداگره.

حاکم به بهانه آب خواستن، در قصر را زد. اتفاقاً خود باباخارکن در را باز کرد. حاکم گفت: ممکنه لیوانی آب بمن بدین؟

باباخارکن گفت: قابلی نداره.

رفت و جام طلائی پر از آب کرد و آورد. حاکم که از دیدن جام خوشش آمده بود گفت: به، به عجب جام زیبائی!

بابا خارکن گفت: پیشکش قربان.

***

حاکم وقتی به شهر رسید جریان را برای زن و تنها دخترش تعریف کرد. دخترش خوشحال شد و گفت اگر دختری هم داشته باشد که دوست من بشود چقدر خوبه...

رفتند و تحقیق کردند دیدند بله، دختری هم داره. دختر باباخارکن راضی شد که پیش شاهزاده خانم برود. هنوز دخترو پایش را از خونه بیرون نگذاشته بود که ننه‌ش بهش گفت: یادت نَره برگشتن صنار بدی آجیل مشگل گشا و با خودت بیاری!

دخترو را می‌گی گفت: عجب حوصله‌ای داری، آجیل مشکل گشا چیه دیگه!؟ و در را بهم زد و رفت.

شاهزاده خانم از دیدن دختر لعل سوداگر خیلی خوشحال شد. با هم دوست شدند. چون شیر و شکر درهم جوشیدند.

تا اینکه روزی شاهزاده خانم گفت: امروز می‌خواهیم بریم سرچشمه آب تنی کنیم، تو هم میائی؟ دختر لعل سوداگر گفت: البته که میایم.

به سرچشمه رفتند. دختر حاکم گردنبندش را به درختی آویزان کرد و رفت داخل چشمه، همانموقع هم کلاغی از راه رسید گردنبند را برداشت و پرید و رفت.

دختر لعل سوداگر که ناظر این جریان بود از تعجب می‌خواست شاخ در بیاره!

آمد و قضیه را برای شاهزاده خانم تعریف کرد. ولی شاهزاده خانم گفت: ای بدجنس گردنبند من را دزدیدی، حالا می‌گی کلاغ برده.. حالا خودمانیم کلاغ گردنبند می‌بره؟

بیچاره دختر لعل سوداگر هر چه قسم خورد. فایده‌ای نکرد که نکرد.

دردسرتون نمی‌دهم، شاهزاده خانم داد و بیداد کرد... قراولها رسیدند، دخترو را گرفتند و بردند. ننه‌ش و باباخارکن را هم آوردند و هر سه را با هم زندانی کردند. قصر هم ناپدید شد.

توی زندان زن بابا خارکن دخترش را شماتت می‌کرد و می‌گفت: همه‌ش تقصیر تو به زمین چسبیده است! ذلیل مرده اگر نذرت را ادا کرده بودی. حالا زندگیمون اینجور نبود، خوش و خرم بودیم.

دخترو شروع کرد به گریه کردن، حالا گریه نکن کی بکن!

آنقدر گریه کرد که همانجا خوابش برد. تو خواب دید که یك آقای نورانی، شال و عمامه سبز آمد بالای سرش. عصایش را به او زد و گفت: بدان و آگاه باش، ای دختر! مادرت گفت نذرت را ادا کن، نکردی.. این سزایه‌ا، حالا بلند شو زیر پاشنه در را بگرد، یه دونه صناری پیدا می‌کنی، صناری را بده آجیل مشگل گشا و نذرت را ادا کن.

دخترو از خواب پرید ولی بعد با خودش گفت، حتماً چون تو فکر بودم این خواب را دیدم. باز هم گرفت و خوابید. ولی برای بار دوم هم همان خواب را دید.

این بار بلند شد و رفت خاك‌های زیر پاشنه در را پس زد، دید درسته یك دونه صناری آنجا افتاده... صناری را برداشت. زندانبان را صدا کرد و گفت: والله، برادر این صناری را برای من نخودچی کشمش بخر!

زندانبان گفت: می‌دونی چه صلاح یا نه؟ من از شما حقه بازترم، یکی را پیدا کنید که هر دو تائی با هم کلاه سرش بیذاریم.

کمی بعد مردی آمد رد بشه، دخترو از او هم همین خواهش را کرد، ولی او هم راهش را گرفت و رفت.

دخترو ناراحت شده بود که یکمرتبه سروکلّه پیرزنی پیدا شد. دخترو او را صدا کرد و خواهش کرد صنار نخودچی کشمش برایش بگیرد.

پیرزنو گفت: گرچه کار دارم، ولی این کار را برات می‌کنم. جای دوری نمیره، ثواب داره... رفت نخودچی کشمش را خرید و داد به دخترو.

هر سه با هم نشستند و شروع کردن به پاك کردن نخودچی کشمش. بعد فاتحه‌اش را هم خواندند و سهم پیرزن را هم دادند.

از آنطرف بشنوید که آمدند و خبر دادند که کلاغی گردنبند دختر حاکم را سرچشمه انداخته.

حاکم فرستاد، دختر و پدر و مادرش را از زندان آزاد کردند. حاکم از آنها عذرخواهی کرد و گفت: حتماً باید در این جریان سِرّی نهفته باشد؟

باباخارکن گفت: بله قربان، درسته!

وماوقع را مو به مو شرح داد. حاکم که خوشحال شده بود دستور داد که برای او هم همین نذر را بکنند.

شاهزاده خانم و دختر لعل سوداگر باز با هم دوست شدند. وقتی به سراغ قصر رفتند دیدند به قدرت خدا، قصر و تمام زندگیشون سر جاشه، خدا را شکر کردند.

ایشاالله همانطور که آنها به مراد دلشون رسیدند، شما هم اگر مرادی دارید به مراد دلتون برسید، ایشاالله.

پانویسها

۱ـ این قصه را در شیراز هنگام پاك کردن آجیل مشگل گشا می‌گویند. این آجیل مخلوطی است از: نخودچی کشمش ـ مغز بادام ـ مغز پسته ـ برنجك ـ مغز گردو، کنجد ـ آب نبات ـ نقل راجونه «رازیانه» ـ فندق ـ و مغز تخمَك «تخمه»

آجیل مشگل گشا را باید از دکانی گرفت که درش رو به قبله باز شود. ضمناً باید آجیل مشگل گشا را روزی خرید که آن روز اوّل ماه باشد.

۲ـ قیلون qeylun ـ قلیان

۳ـ دخترو ـ واویکه دنبال دختر آمده است در سرتاسر فارس بین مردم مرسوم است. وقتی می‌گوئیم دخترو DOXTARU مقصود دختر معین است. و این واو را واو معرفه گویند.

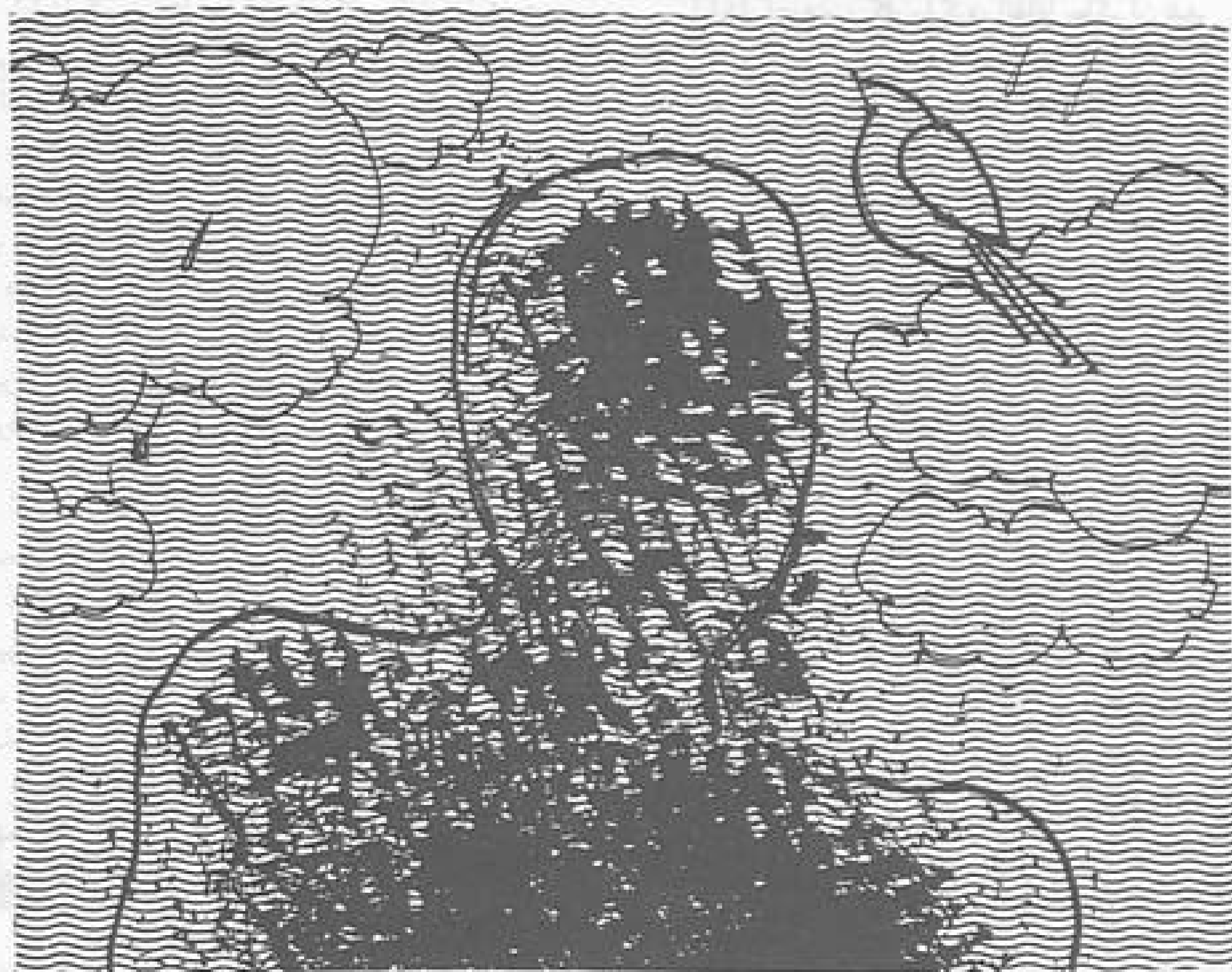
۴ـ آتیش ـ آتش

۵ـ همساده ـ همسایه

۶ـ دقه DAGE ـ دقیقه

۷ـ آب کرد ـ اصطلاحی است یعنی فروخت

۸ـ کاکو KAKO ـ برادر



●نگاهی به تحوّل تصنیف و ترانه و سرود در ایران

... ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید

■ هادی میرزا نژاد موحّد ـ رشت

راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد
شعری بخوان که با او رطل گران توان زد
«حافظ»

امروزه مردم ما با تصنیف و ترانه و سرود آشنا هستند و در زندگی روزانهٔ خود بارها صدای خوانندگان و ساز نوازندگان را در محیط کار و زندگی خود می شنوند. اما کمتر کسی درنحوهٔ کار و تلاش به وجود آورندگان این تصانیف و سرودها تأمّل می کند. همچنین، شنونده زیبایی اشعاری که در ترانه‌ها و سرودها به گوش می‌رسند را با گوش جان احساس می کند. اما کمتر به این فکر می افتد که این اشعار از کجا آمده و توسط چه کسانی با چه ذوق و اشتیاقی و در چه سطح هنری پی سروده شده است. آواز ایرانی به لحاظ آمیختگی با شعر فارسی برای مردم ما از ارزش و اعتبار خاصّی برخوردار است. اگر شعر را خلق زیبایی به کمك کلمات و موسیقی را ایجاد زیبائی توسط اصوات بدانیم و این دو پدیدهٔ روحی را به دقت مطالعه کنیم، به پیوند ناگسستنی نغمه با ترانه و سرود و چکامه با الحان موسیقی می‌رسیم. موسیقی و شعر دو فرزند برگزیدهٔ هنر هستند. در مشرق زمین، آواز قبل از پیدایش ساز رواج داشته و به همین جهت خواننده از شعر بی نیاز نبوده است: آواز مکمّل شعر و سازنده پیرو خواننده و ساز تابع آواز است.

موسیقی در ابتدا به صورت آواز تجلی کرد و به تدریج بعد از آن آلات موسیقی اختراع شد تا در تقویت صوت و حرکات موزون به کار آید. در کتاب «شعر و موسیقی» تألیف «ابوتراب رازانی» آمده است که کاهنان قدیمی پیشگویی‌های خود را به صورت موزون در می‌آوردند. مخصوصاً یونانیان تمامی مراسم معابد و نیز پیش بینی‌ها را با نغمه و آواز در می آمیختند. کف زدن و دست افشانی و پایکوبی و هلهلهٔ انسان اوّلیه سرچشمهٔ هنر شعر و موسیقی است و قرنها بر عمر بشر گذشت تا سخن موزون جایگزین بانگ و فریاد و حرکات جسمانی شود.

«تصنیف» در لغت به معنای صنف صنف کردن، گونه‌گونه و دسته دسته کردن چیزی، نوشتن کتاب و مرتب کردن آن، و همچنین به معنای شعر گفتن است. خاصّه در فارسی به شعری گفته می‌شود که به آهنگ طرب‌انگیز خوانده شود.

«ترانه» به معنای سرود و نغمه و دو بیتی و همچنین به معنی تر و تازه ومعشوق و جوان خوش صورت نیز آمده است.

«سرود» نیز به معنای نغمه و آواز طرب‌انگیز یا هیجان‌آمیز است که چند نفر باهم به یك آهنگ بخوانند.

«ترانه» که اینك به تصنیف معروف شده است در قدیم به «نغمهٔ موزون» گفته می‌شد. چنانکه نظامی می گوید:

هر نسفته دُری، دُری می‌سفت
هر ترانه، ترانه‌ای می گفت

و حافظ می گوید:

مطرب بساز پرده که کس بی‌اجل نمرد
وان کو نه این ترانه سرآید خطا کند

درکتب قدیمی و دیوان شاعران به کلمه‌ای بر می‌خوریم که به آن «قول» گویند. و آن سرودی بوده که با آواز توام بوده و امروز این کلمه نیز به «تصنیف»

مشهور شده است.
حافظ می‌گوید:
بلبل ازفیض گل آموخت سخن ورنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه درمنقارش
در جایی دیگر حافظ باز می‌گوید:
گوشم همه بر قول نی و نغمهٔ چنگ است
چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است
درمورد سرود نیز سعدی آورده است که:
نماند در سر سعدی زبانگ رود و سرود
مجال آنکه دگر پارسا همی‌گنجد
و حافظ می‌گوید:
چو لطف باده کند جلوه در رُخ ساقی
ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید
و یا:
این خرابات مغان است در اونستانند
شاهد وشمع وشراب و دف و نی، چنگ وسرود

موارد ذکر شده نشانه‌هایی بود از وجود سرود و تصنیف وترانه در زمانهای قدیم به شکل امروزی آن. برخلاف تصوّر عده‌ای که فکر می‌کنند ایران فاقد فرهنگ موسیقایی است و آنچه امروز به نام موسیقی اصیل ایرانی شناخته می‌شود حاصل ذهن هنرمندان زمان مشروطیت به بعد است، باید گفت که گنجینهٔ موسیقی فولکوریك که در اذهان مردم وجود دارد و سینه به سینه نقل و از نسلی به نسل دیگر می‌رسد نشان از غنی بودن موسیقی ایرانی دارد. اگرچه این هنر در سایهٔ گمنامی و در غبار تاریخ به صورت دفینه‌ای گرانبها از نظرها پنهان مانده است. نخستین پایهٔ موسیقی هر کشوری فلکلور (Folklore) و ترانه‌های محلّی آن است. همهٔ کشورهایی که از صد و پنجاه سال پیش در صدد معرفی موسیقی خود برآمده‌اند اساس کار خود را بر شناخت آهنگهای محلّی استوار کرده‌اند. ترانه‌های محلّی ایرانی از حیث ملودی بسیار غنی و پرمایه است و از نظر تجربهٔ علمی نیز به مراتب ازترانه‌های محلّی کشورهایی مانند فرانسه و آلمان بیشتر اهمیّت دارد.

موسیقی عاشیقهای آذربایجان، بخش‌های ترکمن صحرا، موسیقی مراسم «زار» مردم بندر (در جنوب)، موسیقی دراویش کردستان و موسیقی کُردی، موسیقی محلّی گیلان و مازندران و یا ساده‌تر از همهٔ اینها «لالائی مادران» برای فرزندان کوچکشان، ترانه‌های سوزناك جوانان روستایی در وصف محبوب، نوای حزن‌انگیز نی چوپانان، ترانه‌های دختران قالیباف پشت دارهای قالی و... همه وهمه نشانه‌هایی ازوجود موسیقی دراعماق فرهنگ ایرانی است. موسیقی فلکلور جزء لاینفك و عنصر جدایی ناپذیر از زندگی مردم بوده است، ولی به دلایل متعدّد و از جمله شفاهی بودن و عدم تدوین این بخش از فرهنگ ما نمونه‌های کمی ازآن سروده‌ها موجود است. به عنوان مثال، تصنیف زیر که علّت ساختن آن فتح گیلان به دست شاه عباس بوده است:

دیدی که چه‌ها شد گیلی دخترجان
گیلان مال ما شد گیلی دخترجان

یك تم محلی بیش از چند میزان موسیقی را اشغال می‌کند ولی همین نغمهٔ کوچك می‌تواند پایه‌هایی برای کار آهنگسازان باشد تا آن را گسترش و پرورش دهند. مبحث موسیقی محلی بسیار گسترده است. ما حتی در لالایی‌هایی که مادران برای خوابانیدن نوزادان خود می‌خوانده‌اند و می‌خوانند می‌توانیم نشانه‌های شعر غنی و موسیقی غنی و دستگاهها و مایه‌ها و تم‌های مختلف آن را ببینیم. با ذکر چند نمونه از این ترانه‌ها بحث را ادامه می‌دهیم:

لالا لالا گل زالـه
عـزیـزم می‌کنـد نـالـه
لالایی نـازنـیـن دخـتـر
تـویـی دُردانـهٔ مـادر

لالا لالا دلـم لالا
عـزیـزم خـوشـگلم لالا
صـدای پـای شب آمـد
بـه روی سـیـنـه‌ام لالا

گل نـیـلوفـرم لالا
لالایـی دخـتـرم لالا
لالا ای دلـبـرم لالا
لالا تـاج سـرم لالا

لالا گلهـای داودی
لالاجـان و دلـم بـودی
لالا لالا لالا لالا
لالا جـان و دل بـابـا...

سرود و ترانه تصنیف در گذشته‌های بسیار دور ایران نیز وجود داشته است. در زمان زرتشت و در دین او بهترین و زیباترین ستایشها و نیایشها که نثار «اهورا مزدا» «امشاسپندان»، «ایزدان» و فرشتگان می‌شد با سرود توام بود. مهمترین بخش کتاب مقدس دین زرتشت ـ اوستا ـ نیز که «یسنا» و مشتمل بر «گاتا»ها است سرودهای خاصّ زرتشت می‌باشد و قسمت «یشت»های آن نیز نغمات مربوط به ستایش است. البته زرتشت خود مبتکر و بنیانگذار سرود گفتن برای خداوند نبوده است و در مذاهب اولیهٔ ایرانیان کهن سرود خوانی و سرودگویی رواج داشته است. چنان که آمده است، «سروش» نیز فرشتهٔ سرود و نیایش بوده است. هرودوت می نویسد: «ایرانیان برای قربانی در راه خدا و مقدسات خودشان کشتارگاه و آتشکده ندارند و بر قبرهای مردگان شراب نمی‌پاشند ولی یك پیشوای مذهبی حاضر می‌شود و یك سرود مذهبی را می‌خواند.»

در مورد موسیقی نظامی و قدمت آن تنها به گفتهٔ گزنفون مورخ یونانی اشاره می کنیم که در کتاب خود به نام «سیر و پدیا» می نویسد: «کوروش بنا به عادتی که داشت درموقع حمله به ارتش آسور سرودی را آغاز می‌کرد و سپاهیان وی با صدای بلند دنبال آن را می‌خواندند و بعد از پایان سرود، آزاد مردان با قدمهای مساوی و منظم به راه می‌افتادند.»

دورهٔ حکومت ساسانیان دورهٔ جهش موسیقی بود. موسیقی ایرانی در این دوره مقام خاصّی به دست آورد. به‌طوری که پادشاهان ساسانی که درباریان را به هفت طبقه تقسیم کرده بودند، رامشگران را در طبقهٔ پنجم قرار دادند. رامشگران غالباً به کسانی گفته می‌شد که هم ساز می‌زدند و هم می‌خواندند. منوچهری می‌گوید:
زرامشگران رامشی کن طلب
که رامش بود نزد رامشگران

اینان در زمان بهرام گور به آنچنان اعتلایی رسیدند که در طبقهٔ اول قرار گرفتند. معروفترین موسیقیدانان این دوره عبارت بودند از: باربد، سرکش، بامشاد، نکیسا، رامتین آزاد وارجنگی. می گویند باربد به تعداد روزهای سال ۳۶۰ «نغمه» و برای روزهای ماه ۳۰ «لحن» و برای اجرا در ایّام هفته ۷ آهنگ ساخت. تا تنوع آنها که در روزهای مناسب نواخته می‌شد ایجاد خستگی نکند. بعضی از این نغمات هنوز هم در آوازهای موسیقی ایرانی به نام «گوشه» وجود دارد. برخی از این سرودها به وصف جشنهای فصول و مناظر طبیعی پرداخته است. و در همین جا است که طبیعت گرایی وارد ادبیات ایران می‌گردد و در ترانه‌سرایی تأثیر می‌گذارد.

در زمان بهرام گور و به دستور او عدّه‌ای نوازنده و خواننده را از کشور هندوستان به ایران می‌آورند که در کوچه و بازار به ترانه‌خوانی بپردازند. این جماعت «لولی» نامیده می‌شدند و به ترانه‌هایی که آنان می‌خواندند «ترنگ» یا «ترانگ» می‌گفتند و این «ترنگ»ها شباهت زیادی به اشعار هشت هجایی عشقی و انتقادی که امروزه تصنیف خوانده می‌شود، داشته است.

در مورد موسیقی اعراب نیز باید گفت که برخی از آنان و از جمله اعراب «جزیرة‌العرب»، قبل از اسلام، بدوی بودند و موسیقی در خور تأمّلی نیز نداشته‌اند، بجز «حُدیٰ» سرودی که شتربانان عرب می‌خواندند تا شتران را تیزتر برانند و «نصب» که نوعی رجز بود و در جنگها به کار می‌رفت، موسیقی دیگری در میان آنان وجود نداشت. ورود اسلام به ایران و تسخیر ایران توسط اعراب و تأثیر متقابل فرهنگ ایرانی و یونانی برآن موجب شد که هنر و فرهنگ این دو ملّت از جمله موسیقی در میان اعراب نفوذ کند ورواج یابد. در دورهٔ غزنویان موسیقی عارفانه رواج فراوانی یافت، اما یك نوع ترانهٔ اجتماعی مردمی نیز در بین مردم رایج شده بود که به آن «حراره» می گفتند و نمونه‌ای که از این ترانه‌ها بازمانده این است:
عطاش عالیجان، من عطاش عالی
میان سر وخالی، تورا به دژچکاری

«عطاش» یکی از افراد فرقهٔ اسماعیلیه بوده است که در دژکوه اصفهان قیام کرد و هنگامی که دستگیر شد اورادرشهرگرداندند ومردم نیزازبام خانه‌ها سرگین بر سرش می‌ریخته و شعر بالا را می‌خوانده‌اند که معنی آن چنین است: ای عطاش عالی مرتبه که میان سرت تهی از مغز است تو را با دژ و قلعه چه کار..؟

و اما اگر در دورهٔ صفویان نظری به موسیقی بیندازیم، نقطهٔ برجستهٔ موسیقی را در «موسیقی مذهبی» می بینیم که عرصهٔ ظهور نوحه‌خوانی، روضه خوانی، تعزیه، مناجات و اذان بوده است. در روضه خوانی اشعار مرثیه با آهنگ محزون و غمناك و به منظور متأثر ساختن و به گریه انداختن حاضرین خوانده می‌شد. گفته شده است که اولین روضه خوان، ملّا حسین کاشفی سبزواری بوده است که صاحب

کتاب «روضة‌الشهدا» است و حتّی می‌گویند کلمهٔ «روضه» از نام این کتاب گرفته شده است. «روضه» از آنجایی که براساس مقامهای ایرانی اجرا می‌شده در حفظ و نگهداری موسیقی ملی بسیار مؤثر بوده است.

در این بین نوحه خوانی ارتباط بیشتری با موسیقی دارد. چون دارای ریتم و وزن مخصوصی است که بیشتر حالت تصنیف دارد. در تعزیه خوانی یا شبیه خوانی نیز داستانی را به صورت شعر و به همراه آهنگ مخصوصی اجرا می‌کردند و در آن حالات را نیز نشان می‌دادند. یعنی یك نوع تأثر حزن‌انگیز به همراه موسیقی که می‌توان آن را نوع تکامل نیافتهٔ «اپراتراژیك» (opera teragic) نامید. به‌طور کلّی می‌توان گفت که تعزیه بهترین وسیله برای نگهداری اصالت موسیقی ملّی و اشاعهٔ آن در دو قرن اخیر بوده و مقدمه‌ای برای به وجود آمدن تأتر نیز به حساب می‌آید.

اذان و مناجات نیز که اغلب در آواز ترك و شور و شهنازخوانده می‌شود، ازهمین نوع‌اند ودرمناجاتها نیز اشعاری که در خداشناسی و عبودیت و نیز موعظه و اندرز و نصیحت است، غالباً به آواز کرد بیات خوانده می‌شود.

□□□

اینك به دورهٔ معاصر می‌آئیم و نگاهی به سرود و تصنیف و ترانه در دورهٔ عصر حاضر می‌اندازیم. در زمان سلطنت قاجار و قبل از آن سرود و ترانه محدود می‌شد به همان ترانه‌های محلی که در بین مردم رایج بود و سینه به سینه می‌گشت. ما در این دوران، نبوغی از شعر و موسیقی نمی‌بینیم. تنها تعدادی تصنیفهای عامیانه و سرودهای بی‌محتوای درباری ورد زبانها بوده است که آهنگ آنها هم بدون هماهنگی و تطابق با شعر ساخته می‌شد. در این دوران هیچگاه به موسیقی و ترانه به عنوان یك هنر اصیل فرهنگی و اجتماعی اهمیت داده نشده است. موسیقی دانان، آوازخوانان و ترانه سرایان تحت حمایت قرار نمی‌گرفتند و از این رو مردم هم کششی به فراگیری موسیقی نداشتند.

در زمانی نه چندان دور به هنگام سلطنت ناصرالدین شاه و بعد از آن تصنیف دچار ابتذال و انحراف بسیاری شد. چنان که عارف قزوینی در دیوان خود اشاره می‌کند مردم در آن زمان می‌پنداشتند که تصنیف تنها برای وصف زیبایی و طنّازی زنان درباری و قشر سلطنتی است و تا بدانجا این ابتذال پیش رفته بود که برای گربهٔ ناصرالدین شاه معروف به «ببری خان» تصنیفی سروده بودند با این مطلع که:

گربه دارم الجه، میرود بالای باجه، می‌آرد کله پاچه!
گربهٔ مرا پیشتش نکن، بدش میاد...!

و این اراجیف نشان دهندهٔ سقوط وحشت‌آور شعر و موسیقی به دامان آلوده و مبتذل آهنگسازان و سرایندگان درباری است. امّا مدتی پس از آن «میرزا علی اکبر شیدا» که مردی وارسته بود، تغییراتی به ابتکار خود در تصنیف داد و سدّ راه این روند رو به زوال شد.

اغلب تصنیف‌های او دارای آهنگ‌های دلنشین بود. از تصنیفهای «شیدا» تعداد کمی به جا مانده که در اینجا به دو مطلع از آنها اشاره می‌کنیم:

ـ ایا ساقیا زراه وفا، به شیدای خود، جفا کم نما، که سلطان زلف، ترحم کند، به حال گدا...

ـ تو ای سروناز، به صد عزّ و ناز، به بستان خرام، که شد چهره‌ات، چمن را طراز...

بعد از «شیدا»، «عارف» نامی ترین تصنیف سرای زمان بوده است. امّا «عارف قزوینی» هم با تمام گلایه‌هایی که در دیوان خود در مورد ابتذال و انحراف تصنیف در زمان ناصرالدین شاه کرده است، خود تصنیف تاریخی و معروفی سروده است که با این بیت شروع می‌شود:

«افتخار» همه آفاقی و محبوب منی
شمع جمع همه عشاق و به هر انجمنی...

و این تصنیف برای «افتخارالسلطنه» یکی از دختران زیبای ناصرالدین شاه گفته شده است.

به هر تقدیر، «عارف قزوینی» از آنجا که خود به موسیقی آشنائی داشت و دارای صدای بسیار گیرا و زیبایی نیز بود، توانست با بهره جستن از این دو مزیت خالق آثاری ماندنی در عرصهٔ موسیقی ایرانی باشد. تصنیف‌های او دلنشینی و لطافتی خاص داشت. یکی از معروفترین تصنیف‌های عارف در مایهٔ افشاری است که با صدای جاودانهٔ استاد عبدا... دوامی سالها زمزمهٔ زبانها بوده است. به مطلع:

از کفم رها، شد قرار دل / نیست دست من اختیار دل...

یکی دیگر از سرودهای معروف عارف تصنیف زیر است:

از خون جوانان وطن لاله دمیده...

که معروفیتی خاص دارد.

در زیر به چند نمونه از تصنیفهای مشهور عارف اشاره می‌کنیم:

ـ سارنگ ـ ابوعطا:

دل هوس سبزه و صحرا ندارد (ندارد) / میل به گلگشت و تماشا ندارد (ندارد)...

ـ دشتی:

ننگ آن خانه که مهمان ز سرِ خوان برود / جان نثارش کن و مگذار که مهمان برود...

ـ بیات زند:

باد فرح بخش بهاری وزید / پیرهن عصمت گل بردرید...

ـ دشتی:

گریه را به مستی بهانه کردم / شکوه‌ها زدست زمانه کردم...

(بسیاری از تصنیفهای عارف در زمان ما توسّط خوانندگان ایرانی و از جمله به وسیلهٔ استاد شجریان، بازخوانی شده‌اند).



عارف در دیوان خود به شخصی اشاره می‌کند به نام «شکرالله خان» معروف به شکری، تارزن و تصنیف‌سرایی که وی تمامی تصنیف‌هایش را با او ساخته و اورا ملقب به «خداوندمضراب» کرده بود. (از زندگی و آثار این شخص اطلاعاتی نیافتم تا ذکر کنم.)

در این دوره عدّه‌ای موسیقی‌دان ظهور کردند که توانستند بربنای مخروبهٔ موسیقی و آواز ایرانی دستی بکشند و آن را مرمتی کنند. از این جمله می‌توان به مرحوم «غلامحسین درویش» اشاره کرد. درویش در زمان تحصیل در مدرسهٔ موزیك نظام که تحت نظر موسیو لومر فرانسوی اداره می‌شد، متوجّه یکنواخت بودن موسیقی ایرانی شد. به همین جهت آواز را که تا آن زمان بدون ضرب و طولانی بود، خلاصه کرد و به صورت ضربی درآورد و علاوه بر «درآمد» که پیش از آواز نواخته می‌شد قطعهٔ ضربی دیگری به نام «پیش درآمد» به آن افزود.

در سالهای پس از تأسیس رادیو در تهران در ۱۳۱۹ بسیاری از نوازندگان و سازندگان تصانیف بدون آن که پیرو مکتب مشخّصی در موسیقی باشند روی کار آمدند و اگرچه همهٔ آنها به راه صحیح وارد نشدند ولی بدون شك در تحول موسیقی ایرانی و تنوّع آن تأثیر گذاشتند و توجه مردم را آنچنان به موسیقی جلب کردند که در آنان حسّ انتقاد و فهم نسبت به موسیقی به وجود آمد.

در اواخر سدهٔ گذشته و اوایل قرن حاضر هجری موسیقی ایرانی بسیار ساده و ابتدایی بودو هنر آواز خواندن و نواختن وجود نداشت. هر کس سازی به دست می‌گرفت، نوازنده محسوب می‌شد و هر کس صدای خوبی داشت، خواننده بود. به همین منوال آهنگسازان ایرانی با از برکردن بعضی مقامها، بدون آن که از حدّ معینی پا را فراتر بگذارند خود را موسیقیدان می‌شمردند و هیچکس عملاً در این فکر نبود که برای آهنگی تصنیف یا ترانه‌ای بسراید و یا برای تصنیف سروده شده آهنگی بسازد.

از میان کسانی که به «تصنیف»، اعتبار و ارجی خاص بخشید، «ملك‌الشعرای بهار» بود. بهار از ابتدای مشروطیت به واسطهٔ علاقه وذوق سرشاری که در موسیقی ایرانی داشت، شروع به ساختن تصنیفها و ترانه‌های ملّی نمود. بیشترین تصنیف‌های او جنبهٔ وطنی و آزادیخواهی دارد. ولی متأسفانه تعدادی از ترانه‌های ملّی بهار نیز در دست نیست. فقط آنچه از تصنیفهای او که آهنگ اغلب آنها توسط استادان بزرگ موسیقی ایرانی از قبیل «درویش خان»، «حسام السلطنه» و امثال آنها تهیه شده است و مورد توجه عموم بوده، در دیوان او آمده است. معروفترین تصنیف بهار به نام «ای چرخ» نام دارد که از تصنیفهای قدیمی او است و بند اول آن چنین است:

دردا که ندیدیم وصال رخ دلدار
هجر آمد و آورد غم و محنت بسیار
خون گریه کنم تا بگشایم گره از کار
دردا که مرا خون دل و دیده قرین شد...

و واگویهٔ این تصنیف که به گوش عامهٔ مردم آشناست چنین است:

چه بدرفتاری ای چرخ / چه کج رفتاری ای چرخ /

سر کین داری ای چرخ / نه دین داری، نه آئین داری ای چرخ

از آثار دیگر «بهار» و از تصنیفها، سرودها و ترانه‌های به جا مانده از او به ذکر چند نمونه از معروفترین آنها اکتفا می کنیم:

سرود ملی

دستگاه: ماهور

مطلع: ایران هنگام کار است / برخیز و ببین. ایران...

تصنیف: بادصبا

دستگاه: شوشتری

مطلع: باد صبا بر گل گذر / بر گل گذرکن وزحال گل ما را خبر کن / ای نازنین، ای مه جبین، با مدعی کمتر نشین...

تصنیف: ای کبوتر

دستگاه: شور

آهنگ از: حسام‌السلطنه (جهانگیر مراد)

مطلع: ای کبوتر از آشیان کرانه کردی / بی سبب چرا ترك آشیانه کردی...

تصنیف: ماهور

آهنگ از: منیژه صفدری قاجار

مطلع: ای زن بهر وطن زمزمه سرکن / پیش خصم وطن سینه سپرکن...

تصنیف: بهار دلکش رسیده

دستگاه: شور ـ مایهٔ ابوعطا

آهنگ از: غلامحسین درویش

مطلع: بهار دلکش رسیده و دل به جا نباشد / از آنکه دلبر دمی به فکر ما نباشد...

و یك غزل زیبای ضربی نیز با مطلع زیر از بهار یادگار مانده است:

ای دلبر من، تاج سر من / یکدم ز وفا بنشین بر من

البته در این مقوله قصد آن نیست که نام تمامی تصنیف‌سرایان و آثارشان ذکر شود، بلکه در این نوشته سعی بر این است که تنها به ذکر نام چند تن از آنان اشاره شود که آثار بیشتری را رواج داده‌اند و نام آنها آشناتر از سایر گویندگان بوده و هست، و از همه مهمتر این که به نام کسانی اشاره می کنیم که سروده‌هایشان از اعتبار و انسجام خوبی برخوردار است. (تعداد تصنیف‌سرایان و ترانه‌گویان مانند تعداد شاعران ایرانی زیاد است و ذکر نام همهٔ آنها در اینجا مصداق مثنوی هفتاد من کاغذ خواهد شد. کسانی هستند مانند «سالك» که شرح زندگی و آثارشان خود مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد. به هرحال تا آنجا که مقدور بوده است از نامی‌ترین این هنرمندان ذکری به میان آمده است).

امروز اگر به هنر تصنیف‌سرایی در چهل سال گذشته نظری بیندازیم، نام «رهی معیری» از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

«رهی» را یکی از تصنیف‌سازان و ترانه‌سرایان بزرگ دانسته‌اند و آثار او همه با صدای گرم استادان بزرگ آواز و با آهنگهای دلنشین و سوزناك نخبگان موسیقی معاصر همراه بوده است. بسیاری از صاحبنظران، تصنیفهای او را زیباترین و پُرمایه‌ترین سروده‌های موسیقی معاصر ایران می‌دانند. به هرحال، اثر



محسوسی که «رهی» بر ترانه‌ها و تصانیف گذاشته است، غیرقابل انکار است. در دورهٔ معاصر و در ۴۰ سالهٔ اخیر تصنیف و ترانه به حال زار و تباهی افتاده بود. زیرا بیشتر کسانی که به این کاردست می‌زدند یا شاعر نبودند یا از موسیقی چیزی نمی‌دانستند. ولی «رهی» از هر دو هنر بهره‌مند بود. او هنر شاعری و قریحهٔ زیبای خودش را در تصنیف‌ها به کار می برد و ساخته‌هایی جاودانه پدید می‌آورد. بسیاری از آهنگسازان و ترانه و تصنیف‌سرایان از عهدهٔ تلفیق مناسب شعر و آهنگ برنمی آیند. در مورد آواز ایرانی باید گفت که شعر فارسی درخشنده‌ترین جلوه‌گاه نبوغ هنر ایرانی است و نقش شعر خوب در آواز، امری انکارناپذیر است. در بعضی از ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی از هم گسیختگی و وارفتگی آشکاری مشهود است. گویندگان نتوانسته‌اند مسیر شعر و آهنگ را به خوبی طی کنند و غالباً برای پیروی از آهنگ ناچار شده‌اند به هر ترکیب سستی دست بزنند و به اصطلاح «آسمان و ریسمان» را به هم ببافند؛ اما ترانه‌های شورانگیز «رهی» از سی سال پیش دوستداران شعر و موسیقی را سیراب کرده است. بعضی از این ترانه‌ها و تصنیف‌ها از آثار جاویدان و شاهکارهای مسلّم شعر و موسیقی معاصر است. و به همین خاطر چندین بار و توسط چندین خوانندهٔ مشهور اجرا شده است. نخستین ترانهٔ رهی «خزان عشق» نام داشت که پس از انتشار شهرت فراوان کسب کرد.

از میان ترانه‌های خوب و ماندنی دیگر «رهی» می‌توان به نامهای زیر اشاره کرد: «نوای نی»، «شب جدایی»، «دارم شب و روز»، «به کنارم بنشین»، «من از روز ازل»، «تنها ماندم»، «تنها رفتی»، «آهنگ آذربایجان» و... «آرزوی گم گشته». احاطهٔ «رهی» بر دستگاههای موسیقی و آشنایی او با این هنر تا به آن حد بود که چند آهنگ زیبا و جانسوز نیز خود ساخته و پرداخته است.

در زیر به چند مطلع از تصنیفها و ترانه‌های معروف «رهی» اشاره می کنیم:

تصنیف: دیدی ای مه، شعر از: رهی معیّری آهنگ از: حسین یاحقی، در مایهٔ دشتی، با صدای استاد بنان

مطلع: «دیدی ای مه که ناگه رمیدی و رفتی / پیوند الفت بریدی و رفتی»

تصنیف: من از روز ازل، شعر از: رهی معیری آهنگ از: مرتضی محجوبی، در دستگاه سه‌گاه، با صدای استاد بنان

مطلع: «من ازروز ازل دیوانه بودم / دیوانهٔ روی تو، سرگشتهٔ کوی تو»

این سرود معروف نیز از آثار رهی است:

تو ای پرگهر خاك ایران زمین
که والاتری از سپهر برین
هنر زنده از پرتو نام توست
جهان سرخوش از جرعهٔ جام توست

و همچنین تصنیف با مطلع زیر:

«دیدی که رسوا شد دلم / غرق تمنا شد دلم» از رهی است و آهنگ آن را نیز خود وی ساخته است.

البته باید در اینجا یادآور شویم که استادان آواز و خوانندگان بزرگ ایرانی نقشی شایسته در ثبت و دوام تصنیفها و ترانه‌ها داشته‌اند، زیرا صدای سوزناك و گرم آنان در گوش جان اهل دل نشسته و آوازها را در گوش آنها مکرّر تابانیده و وردِ زبان نموده است.

برای آشنایی بیشتر خوانندگان در زیر به اسم چند تن از این بزرگان آواز اشاره می شود: مرتضی نی‌داود، میرزاطاهر ضیاءالذاکرین، ناصر سیف، اقبال آذر، عبدالله دوامی، سیدحسین طاهرزاده، جلال تاج اصفهانی، ادیب خوانساری، منوچهر همایون‌پور، حسین قوامی، جواد بدیع‌زاده، فاطمهٔ واعظی (پریسا)، محمدرضا شجریان، و...

خوانندگان صاحب نظر حتماً متوجه شده‌اند که نام یك استاد مسلّم آواز معاصر ایران در میان نامهای بالا خالی است: «استاد غلامحسین بنان» علت این که نام استاد بنان را جدا آوردیم، این است که این مرغ خوش الحان بوستان ایران در جاودانگی تصانیف و ترانه‌های این مرز و بوم نقشی انکارناپذیر داشته و دارد. صدای آسمانی او هنوز در گوش صاحبدلان طنین دارد.

در زیر به تعدادی از تصنیف‌ها و ترانه‌هایی که با صدای بنان در تاریخ موسیقی جاودانه گشته است اشاره می کنیم:

- همه عمر برندارم سرازاین خمارمستی... (ماهور)
- من از روز ازل دیوانه بودم........(دشتی)
- امروزمَها خویش زبیگانه ندانیم........(ابوعطا)
- دلی دارم خریدار محبّت........(سه‌گاه)
- تنم در کورهٔ تب سوزد امشب........(افشاری)
- چنگ رودکی........(اصفهان)
- مرا عاشق شیدا، مست، بی پرواتوکردی........(سه‌گاه)
- حالا چرا........(عشاق و بوسلیك)
- آهنگ کاروان با دیلمان........(دشتی)
- کنون که صاحب مژگان شوخ و چشم سیاهی........(شور)
- به یاد صبا........(سه‌گاه)
- آمد امّا در نگاهش آن نوازشها نبود........(همایون)
- یك روزدر آغوش توآرام گرفتم........(ابوعطا)
- یك شب آخر دامن آه سحر خواهم گرفت........(دشتی)

از تصنیف‌سرایان معاصر که در سایهٔ گمنامی مانده‌اند امّا آثاری جاودان سروده‌اند، می‌توان از «کریم فکور» و «ایرج تیمورتاش» نام برد. کریم فکور تصنیف «الههٔ نازه» را که در مایهٔ دشتی است از خود برجای نهاده که با آهنگ زیبایی از اکبر محسنی و با

صدای گرم بنان اجرا شده است. ایرج تیمورتاش نیز تصنیف «دگرچه می‌خواهی» را در دستگاه اصفهان با آهنگی از اکبر محسنی و با صدای گرم بنان به یادگار نهاده است.

در دههٔ ۳۰ سرود و مارش رواج زیادی در فرهنگ ایرانی پیدا کرد. به طوریکه طبق برنامهٔ وزارت فرهنگ الزامی بود که در هر یك از کلاسهای چهارم، پنجم و ششم دبستانها، دانشسراهای مقدماتی و دورهٔ دوم دبیرستان فنی دختران علاوه بر تئوری موسیقی، ده درس سُلفژ (نت‌خوانی) و پنج سرود تدریس شود. در فهرست زیر به تعدادی از سرودها و مارشهای متداول در آن زمان اشاره می‌کنیم که برخی از آنها به گوش خوانندگان آشنا می‌نماید:

سرودها:

ـ سرود دانشسراها، شعر از: استاد محمدحسین شهریار، آهنگ از: لطف‌الله مفخم پایان

مطلع: «توئی که آفتاب روشنی / سحاب و سایبان گلشنی»

ـ سرود هنرمندان، شعر از: حسین گل گلاب، آهنگ از: علیمحمد خادم میثاق

مطلع: «آفتاب گهربار، سرزد از پشت کهسار / شد زمین پاك و روشن، خرم و تازه گلشن»

ـ سرود ای ایران، آهنگ از: روح الله خالقی، شعر از: حسین گل گلاب

مطلع: «ای ایران ای مرز پرگهر / ای خاکت سرچشمهٔ هنر»

ـ سرود میهن، شعر از: دکتر صورتگر، آهنگ از: روح‌الله خالقی

مطلع: «ای ایران، فخر عالمی، ای دیار من، شادان زی / کز توبود و هست، افتخار من»

ـ سرود حق، شعر از جلال الدین همائی، آهنگ از روبیك گریگوریان

مطلع: «ما جوانان پاکیزه راییم / شیوهٔ داد را راهنمائیم»

ـ سرود مهر ایران، شعر از حسین گل گلاب، آهنگ از: علینقی وزیری

مطلع: «تابدیده نور و در تنم جان است / در دلم همیشه مهر ایران است»

مارشها:

ـ مارش ورزشکاران، شعر از گل گلاب و کمالی، آهنگ از: علینقی وزیری

مطلع: «نیرو خواهی چوما بیا ورزش نما / زوربازو گر بایدت کوشش نما»

ـ مارش مدارس، شعر از: کمالی، آهنگ از: علینقی وزیری

مطلع: «الطاف ایزد بدهمراه ما، زی علم ودانش ره دامان تا، زین نونهالان بینی ثمرها»

ـ مارش حرکت، شعر از گل گلاب، آهنگ از: علینقی وزیری

مطلع: «ای پروردگان خاك ایران / با ما شتابید همچون دلیران»

ـ مارش ایران، شعر از: گل گلاب، آهنگ از: علینقی وزیری

مطلع: «ای میهن ای خاك مینونشان / پاینده باش ای سرزمین بلند اختران / تابنده باش»...

آنچه در این مقاله خواندید، تنها گوشه‌ای از تاریخ تصنیف و ترانه و سرود در ایران، از ابتدا تا پایان دههٔ ۴۰ بوده است که محض اطلاع خوانندگان مشتاق موسیقی گردآوری شده و امیدواریم در مبحثی دیگر به ادامهٔ این سیر هنری بپردازیم و آهنگها و سرودهای ساخته شده بعد از پیروزی انقلاب اسلامی را نیز معرفی کنیم. اگر نقص و اشکال و احیاناً اشتباهاتی در آن وجود دارد به علت بی دقتی نگارنده است که امیدوارم استادان و علاقه‌مندان محترم آنها را رفع کنند. هنر تصنیف‌سرایی هنری همقدر شاعری است و اگر چه غریب مانده است اما گاهی جذابیت و کشش یك تصنیف و ترانهٔ زیبا با آهنگ دلنشین نوازندگان و با صدای گرم خواننده، بسیار بیشتر و مؤثرتر از یك غزل یا یك قصیده می‌باشد. شاید امروز افراد معدودی داشته باشیم که دستی در تصنیف سرایی با پایه‌ای قوی دارند به امید این که روزی این هنر که نقطهٔ عطف موسیقی و شعر است به علاقمندان به خوبی شناسانده شود.

زمستان ۷۱ رشت

منابع و مآخذ:

۱. تاریخ موسیقی، جلد دوم، سعدی حسنی، نشر صفی علیشاه
۲. گاهنامهٔ موسیقی، نشریهٔ اتاق موسیقی دانشجویان، ۱۳۵۸
۳. سرودهای آموزشگاهها، نشر: انجمن موسیقی ملی، ۱۳۲۸
۴. شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی، ابوتراب رازانی، نشر دانشگاه تهران، ۱۳۴۰
۵. سرگذشت موسیقی ایران، روح الله خالقی
۶. فرهنگ عمید، نشر امیرکبیر، ۱۳۶۱
۷. کلیات دیوان عارف قزوینی، به اهتمام عبدالرحمن سیف آزاد، چاپ هفتم، ۱۳۵۷، انتشارات امیرکبیر
۸. دیوان بهار، جلد دوم، چاپ پنجم، ۱۳۶۸، نشر توس
۹. سایهٔ عمر، رهی معیری، چاپ چهارم، ۱۳۷۰، نشر زوّار
۱۰. روزنامهٔ کیهان، شماره ۱۴۵۳۳
۱۱. ماهنامهٔ ادبستان، شماره ۲۴



● نگاهی به «مرد ناتمام»، ساخته محرم زینال‌زاده

همه به‌دنبال «پ»

■ محمدشکیبی

دومین حضور جدی محرم زینال‌زاده در سینما باز هم در کنار محسن مخملباف به وقوع می پیوندد.

اولین حضورش در نقش بای‌سیکل‌ران، این توان و تاپید را داشته که اولین حضورش در پشت دوربین هم حتی پیش از آن که فیلمش به نمایش درآید، جدی گرفته شود. زینال‌زاده در فیلمهای دستفروش و عروسی خوبان نیز به ترتیب به عنوان بازیگر و دستیار کارگردان با مخملباف همکاری داشته و به علاوه دستیار کارگردان فیلم مدرسهٔ شهید رجایی نوشتهٔ مخملباف هم بوده است.

□

مخملباف همچنان جستجو می کند. در قصه‌ها، در فیلمها و در فیلمنامه‌هایش، به همهٔ کاخ و کوخها سرك می کشد، عادتها را می شکند، به شخصیتها، فضاها و دستمایه‌های «خلاف آمدِ عادت» دست می یازد و توان دراماتیك آدمها و رخدادهایی را که از دایرهٔ شمول مردم و وقایع عادی بیرون هستند، می آزماید تا از گروه بازماندهٔ ماراتن سینمایی نباشد. به اسب کهری می ماند که پیش بینی نمی شود به این زودیها و سادگیها جایگاهش را در جمع پیشقراولان رها کند.

□

حسین پناهی باز هم حسین پناهی است. با خصوصیاتی که اگر تکراری و آزموده شده هم باشند، باز، دیدنی و شنیدنی‌اند. این بازیگر یا بهتر است بگوییم شخصیت ـ را اگر از زوایای قبلی هم بنگریم، باز مسلماً به نکته‌های تازه‌ای برمی‌خوریم، به نوع تازه‌ای از زندگی، یعنی زندگی فی‌البداهه. اما به هر حال، این آخرین حضور دلنشین پناهی با ویژگیهای شناخته شده‌اش است. از این به بعد، قبای همیشگی را باید به کناری بگذارد که مندرس خواهد شد. اگر پناهی را در گال با خصوصیات متفاوتی توانا و موفق ندیده بودیم، پیش‌بینی می کردیم که پناهی به آخر رسیده و تمام شده است. به هر حال، سومین ضلع مرد ناتمام را او ساخته است. همچون تابلوهای چهارفصل بروگل که منظرگاه یکسانی را در چهارفصل سال نقش زده و جلوه‌های گوناگون آن را به تصویر کشیده است، مردناتمام نیز از شش تابلو تشکیل شده است.

تابلو اول: موسی (پناهی) را در سبزه‌زارها و برکه‌های سیاهکل می‌بینیم که به زندگی خیالی، فارغ بال و شاعرانه‌اش مشغول است. طرزی از یك زندگی شعرگونه. انگار که لحظه‌ها، ایماژها و مصراعهای یك شعر را تجسم مادی می دهد. پروانه شکار می کند، و چون نامزدش از حرف «پ» خوشش می آید، همهٔ «پ»های عالم را برایش می گوید و خسته نمی شود از «پ» گفتن، و هر وقت که دلتنگ شد، به یاد محبوبش پنج سنگ به برکه می اندازد.

تابلو دوم: او را در کارگاه می بینیم و به دنبال دست‌یافتنِ «پ» زندگی‌اش یعنی پنجاه‌هزارتومان پول در شش ماه با حقوق روزانهٔ چهل تومان!

تابلو بعدی: موسی را در بازداشتگاه زندانیان می‌بینیم و نقطهٔ مرکزی این صحنه که قسمتی از شکنجهٔ حساب شدهٔ خود را به حساب اشتباه بازجو می گذارد و با درد فریاد می‌زند:

«پایت روی پایم است»

تابلو چهارم، موسی را در خانهٔ تیمی گروه مبارز تصویر می کند که آنجا هم در فکر فرار است تا به نامزدش بپیوندد. پنجمین تابلو، او را در موقعیتی جدید و دشوارتر ترسیم می کند، وقتی که ازدواج کرده و در شهر زندگی مخفی و کار برای معاش را تجربه می کند و در حقیقت تکرار مضحك شدهٔ تابلو چهارم. در آخرین تابلو، موسی را در وضعی همانند تابلو اول می بینیم: در دشتی سرسبز به دنبال گرفتن پروانه همراه با همسرش و «پ» جدیدی که به زندگی آنها اضافه شده است: پرتقال! و بی دیناری از «پ»ای که بخشی از عمر آنها را تلف کرده بود، یعنی پول. شش تابلو با دو تابلو تکراری. در واقع چهار تابلو اصلی همانند چهارفصل. سفری از یك بهار تا بهاری دیگر.

قصهٔ ناتمام مرد ناتمام اگرچه به لحاظ داستان پردازی در هر تابلو و بخصوص در فواصل بین تابلوها نقاط نامشخص و رنگ آمیزی نشده‌ای دارد، اما به لحاظ فیلمنامه و فیلم، هر دو از نمونه‌های مثال زدنی مختصرگویی و ایجاز است. در کمتر صحنه‌ای تصویر یا کلام اضافه نظر را جلب می کند. همهٔ آنچه برای پرداخت شخصیتی، وقوع کنشی یا اشاره به مفهوم و معنایی لازم است، در چند جمله یا چند نمای کوتاه ارائه می شود. گرچه بعضی نماها با وجود ایجاز، بازاضافه یا نامعقول به نظر می رسند، مانند صحنه‌های مربوط به پسر کاظم علی که زیاده از حد انتظار تماشاگر، ابله تصویر شده است. اما هر چه قصهٔ مردناتمام موجز است، نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان سعی کرده‌اند مفاهیم فراوانی در آن تعبیه کنند. این خصوصیت اغلب آثار مخملباف، اعم از فیلم یا نوشته‌های اوست. درونمایه‌های عشق، سیاست، روابط مالی تباه کننده و نوعی نگاه روان ـ جامعه شناسانه. همهٔ آدمهای فیلم، انگار از نوعی بیماری عمومی کودنی و حماقت در امان نمانده اند. تاحدی که ساده‌لوحی موسی و دختر عمویش در مقابل کودنی و ساده‌لوحی دیگران، نوعی فضیلت به نظر می‌رسد. تنها ابله فیلم، پسر کاظم علی نیست، بلکه این رفتارهای احمقانه در پلیس و اعضای ساواك، مبارزان مسلح، زندانیان سیاسی و عده‌ای دیگر هم به چشم می‌آیند. در چنین جمعی، دیوانه‌های عاقل‌نما هیچ فضیلتی بر دیوانه‌های احساساتی، مانند موسی و نامزدش ندارند. نوعی نگرش خیام‌وار به عاقلان و دیوانگان. انگار همهٔ دنیا، هرکدام درگیر دیوانگی مخصوص خودشان هستند. گروههای سیاسی زندانی و مبارزان مسلح، آن طور که در مردناتمام تصویر شده‌اند، جمعی جوانان دلسوز و پاك‌طینت، اما ساده‌لوح و با افکار و افعالی کودکانه به نظر می آیند که بعضاً قربانی رفتارهای احساسی و نابخردانهٔ خودشان می شوند و در مجموع، گرچه هدفشان انسانی و شریف است، اما با شیوه‌های مضحکی به عمل در می آید. این نوع نگرش، تا آنجا که به فیلمنامه مربوط است، نوعی تغییر داوری مخملباف است نسبت به آنچه راجع به همین آدمها در فیلمهایش پیش از دستفروش می گفت. در چهار فیلم اول مخملباف، داوری او نسبت به این گروهها، به شدت خصمانه و نفی کننده بود. گرچه هنوز هم نفی گرایی او برجای مانده است، اما از زاویهٔ دیگری به آن نگاه می شود. مثلا در صحنه‌های شکنجه و خانهٔ تیمی، در وجه تشابه دیده می شود که بودن موسی را در زندان و بین گروه سیاسی به یکسان نامطلوب می نمایاند. در هر دو صحنه، کسی پای موسی را لگد می کند و فریاد او را در می آورد. گرچه در زندان، به عمد و در خانهٔ تیمی غیرعمد. در ضمن موسی در هر دو حالت می خواهد بگریزد و به دختر عمویش (عشق) بپیوندد.

فلسفهٔ اصلی فیلم، فلسفهٔ عشق است. وقتی که موسی و همسرش و دخترشان پرتقال، بی‌پول و بی آذوقه و بی قند جهت قنداب درست کردن برای بچه، تنها وسیلهٔ ارتباط دهنده‌اشان موتو سیکلت کابینت‌دار را از کار می اندازند و از هفت تیر واقعی به عنوان یك اسباب‌بازی برای فرزندشان استفاده می کنند و خود به دنبال صید پروانه می‌روند و گمان می کنند به آخر دنیا رسیده‌اند، هیچ چیز نیست جز تصور و تخیل کامل. هیچ مظهر مادی باقی نمانده است. گویی در نهایت زندگی و در آخرالزمان چیزی جز عشق باقی نمی ماند. یکی از «پ»های دنیا، یعنی پول از قاموس زندگی آنها خارج می شود. پول که در سراسر فیلم برای راحتی زندگی و خوشبختی، همه به دنبالش هستند و در طول فیلم هیچ کس را خوشبخت نکرده است.

بدرستی نمی‌دانیم چه مقدار از گفتارها و حرکتهای موسی در طول فیلم فی‌البداهه و آفریدهٔ بازی و خلق و خوی حسین پناهی هستند، اما مسلماً همهٔ آنها «پناهی‌وار» جلوه‌گر شده‌اند. به هر حال اولین فیلم زینال‌زاده ظرفیتهای هنری و تواناییهای کارگردان را به وضوح آشکار نمی‌کند، و قضاوت راجع به بسیاری چیزها، به فیلم بعدی او موکول می‌شود. اما مرد ناتمام، یك فیلم آبرومند در کارنامهٔ زینال‌زاده باقی می‌ماند.

خون بس؛ گمنام در مسلخ روشنفکر زدگی جریان نقد فیلم

■ رضا درستکار

کارگردان: ناصر غلامرضایی، نویسندگان فیلمنامه: مرتضی مختاری، ناصر غلامرضایی، مدیر فیلمبرداری: فیروز ملك‌زاده، موسیقی متن: علی اکبرشکارچی، تدوین تصویر و صدا: معصومهٔ شاه‌نظری، چهره‌پردازی و جلوه‌های ویژه: ایرج صفدری، عنوان‌بندی: ابراهیم حقیقی، صدابرداران صحنه: حسین غفاری، ابراهیم قاضی‌نژاد، بازیگران: مرتضی فلاحی (علیزمان)، فرخندهٔ بهرامی (فانوس)، عابدین بهاروند (براخاص)، افسانه قاسمی (آهو)، ابراهیم جوادی (نظربك) و... تهیه‌کنندگان: ناصر غلامرضایی، نورمحمد تقوی.

● خلاصه داستان

در نزاعی دسته‌جمعی بین اهالی دو روستای همجوار، «عزیزبك» به قتل می‌رسد. «براخاص» فرزند ارشد علیزمان (طرف دیگر نزاع) متهم به قتل شده و به کوههای اطراف متواری می‌شود. برای اینکه آتش کین فروکش کند، خانواده علیزمان نیز ناگزیر به روستای دیگر کوچ می‌کنند. تمهید، کارساز می‌شود و با وساطت ریش‌سفیدان محل، طبق عرف مرسوم در منطقه، با اجرای مراسم «خون صلح» دوطرف منازعه به آشتی و ختم درگیری فراخوانده می‌شوند. به این ترتیب، «نظربك» پدر مقتول، طی مراسمی «براخاص» را می‌بخشد، و در ازای آن، به عنوان خونبهاء «آهو» (خواهر براخاص) به همسری «طیاربك» برادر مقتول درمی‌آید. بدنبال این تفاهم، آرامشی نسبی برمنطقه حاکم می‌شود و طی این مدت «براخاص» نیز با دخترداییاش «مروارید» ازدواج می‌کند. اما آتش کین‌خواهی جوانان طایفه، بار دیگر تکرار می‌شود و براخاص به قتل می‌رسد. این بار خانواده «نظربك» که متهم به قتل «براخاص» هستند، مجبور به کوچ می‌شوند و «وحید» از سوی خانواده علیزمان مأمور کشتن «طیاربك». تیر به خطا می‌رود و وحید، قربانی تازه مرافعات عشیره‌ای می‌شود.

● اشاره

ساخت و تهیه هفت فیلم کوتاه ۸ میلیمتری طی سالهای ۵۴ ـ ۱۳۵۱، کارگردانی فیلم ۱۶ میلیمتری چه پرستاره بود شبم (۱۳۵۵) و کارگردانی مجموعه پنج قسمتی منظرهایی از لرستان (۶۳ ـ ۱۳۶۰) برای گروه اقتصاد شبکه اول سیما، عمده فعالیتهای «ناصر غلامرضایی» پیش از ورود به جریان حرفه‌ای سینما محسوب می‌شوند.

خون‌بس عنوان دومین ساخته این فیلمساز، پس از نویسندگی و کارگردانی حریم مهرورزی (۱۳۶۵) است. فیلمی که کوشش می‌کند در بستر ساختار عشیره‌ای، آینه‌ای جهت انعکاس سنت‌های رایج منطقه‌ای از کشورمان باشد.

***

جای تعجب است! تعجب از اینکه منتقدان معظم سینمایی، برای مثال برای فلان جریان سینمای فلان کشور سینه چاك می‌کنند و در کشف فلان فیلمساز مهجور ماندهٔ خارج از مثلاً سیستم فیلمسازی هالیوود، پرونده تشکیل می‌دهند و پیشقراول کشف چهره‌های سینمایی و غیرسینمایی در اقصی نقاط دنیا هستند و در وصف فلان نوع سینمایی، مرثیه‌سرایی به راه می‌اندازند و یا حسرت از نوستالژی و غم و اندوه، ناله سر می‌دهند و یا جلوتر از هر منتقد و نشریه فرنگی به حلاجی و تفسیر سینما و مدرنیزاسیون مشغولند و... اما از اینجا از کنار گوششان آنچنان غافلند که گویی اصلاً خصایص فرهنگی خود را به باد فراموشی سپرده‌اند و هیچ نمی‌بینند و نمی‌شنوند و نمی‌فهمند و راحت و آسوده‌خاطر هیچ کار دیگری ندارند، الا کرنش به درگاه معبد سینما. تازه آن هم سینمایی که از طریق فلان مجله فرنگی دیده می‌شود و یا در حد اعلاء از طریق نوار ویدئوی ضبط شدهٔ در فلان سالن سینمای فلان کشور آسیایی! حال آن همه، چه دردی از منِ جهان سومی عقب مانده حل خواهد کرد؟ خدا می‌داند و بس! بماند! اگر عمری باشد درباره مهمترین بخش فصلی از تاریخ نقد فیلم (که در شماره‌های گذشته ادبستان سه قسمت اول آن به چاپ رسید) بخصوص ویژگیهای این مقوله در دههٔ شصت مطالبی خواهیم داشت که به وقتِ مقتضی ارائه خواهد شد. و شاید پاسخی باشد به نکتهٔ یاد شده در بالا.

اما، اما اینجا در سینماهای تهران، دور از تمام آن جنجالهای کاذب و مهوع، یك شاهکار کوچك ایرانی بدون هیچ ادعایی روی اکران است. فیلمی مهجور که با خون‌دل ساخته شده است. و آنچنان ویژگیهای فرهنگی بومی را به کار می‌گیرد که ناخودآگاه از غربت



خود در این دنیای عجیب حیرت می‌کنیم. غربتی زاییده جهل سیاه آدمهایی که خودمدارانه، روزنه خصیصه‌های انسانی و متعالی فرهنگ خود را کور می‌کنند و دست‌آویزشان، دریوزگی دامن غیر است!

□

خون‌بس، فیلمی است که بیش از هر چیز ارزشهای خود را از اتکای به «حفظ اصالت بومی» می‌گیرد و اصلاً به همین لحاظ سازندگان فیلم نیروی بسیار زیادی مصروف کرده‌اند تا همه چیز این شاهکار کوچك متوازن با اصل آن باشد. از نیروی درونی فیلم که مطابق و انعکاس تمام مؤلفه‌های بیرونی آن است، بگیریم، تا ویژگی‌های روحی وروانی افراد و حال و هوای آدمها تا گویش و پوشش و تصویر آداب و سنن و تمام آن چیزهایی که نامش را مراسم آیینی نامگذاری می‌کنیم.

اینجا دیگر افزون برداده‌هایی که به کمك فیلم می‌آیند و روال منطقی داستان بی‌پایان نزاعهای جمعی را به رخ می‌کشند، ما به سوی اطلاعات تازه از فرهنگ عشایری کشیده می‌شویم. و نکات تازه تری را به داشته‌های خود می‌افزاییم. فیلمی که با ارائه شناسنامهٔ آدمهای باهویت و محلی خود، کمك می‌کند تا تماشاگر، متحول از فیلم، نگرش تازه‌ای هم کسب کند.

اصالت خون‌بس در این است که تجلیات واقعی یك قوم را محمل خود قرار می‌دهد و استنادش متکی برواقعیت‌های بیرونی ودرونی همان ماده اصلی است. این تجلیات، دردها، نیازها و کیفیت روح و فطرت آدمها، خصوصیات اجتماعی و زیستی و روابط آنها با هم و اقتصاد و معیشت شان را در برمی گیرد و اساساً از بستر همان فرهنگ می‌جوشد و می‌آید. به همین اعتبار، تماشاگر خود را در رنجها، دردها و احساس آدمهای پراحساس فیلم شریك می‌داند. چون همه اینها از زیربنا و بود واقعی جامعه و تاریخ این قوم و عشیره سرچشمه می‌گیرد که از روزگاری دور باقی مانده و تاکنون حفظ شده است. اینچنین است که بهانهٔ مظلومیت زن در ساختار فرهنگی این مجموعه، بدون هیچ تصنع یا اغراقی، آنقدر واقعی و ملموس جلوه می‌کند. چون کارگردان، چیزی اضافی ازدنیای خارج به آن نیفزوده و همه، تجلیات فرهنگی ـ سنتی همین قوم است.

ماجرای فیلم، بطور کلی حول محور مظلومیت آدمها و بطور اخص، مظلومیت زن در برابر سنت‌ها و قراردادهای قبیله‌ای می‌چرخد، که چگونه خونخواهی‌های قومی دستاویزی می‌شوند تا آدمها مدام در معرض هجوم سایه‌های جهل و خرافه، دست و پا بزنند و همواره از تشکیل یك جامعه متحد که بتواند پاسخگوی نیازهای افرادش باشد، بازبمانند. این وقتی است که خارج از همه اتفاقات دنیای پیرامون، قوم به لاك سنت‌های پایدار مانده از پیشینیان می‌رود و دیگر هیچ نمی‌بیند، الا دنیای محدود به قراردادهای گذشته را. از نسلی به نسل دیگر بی‌هیچ تحولی. پوسته اندازی نسلها نیز به دلیل آگاهی نیافتن تغییری در روند حرکت عشیره ایجاد نمی‌کند. آدمها فقط قالب عوض می‌کنند و با اتکاء به استمرار آن قوانین، روحیات اصیل قومی خود را حفظ می‌کنند. وفاداری به قراردادهای گذشته، خود، ارزش تلقی می‌شود. به همین اعتبار بطور مثال خونخواهی به عنوان مظهر غیرت قومی، همواره تکرار می‌شود و هر عشیره‌ای برای اعلام موجودیت خود، تنها راه را در انتقام‌کشی قدرتمندانه می‌بیند و اساساً همین مهم، بنایی می‌شود برعقب نگه داشتن جامعه عشیره‌ای. وقتی که همه چیز در گرو انتقام‌کشی‌ها فراموش می‌شود و آدمها در چنبرهٔ دنیای کین و ناآگاهی تنها به کیفیت خونخواهی‌ها فکر می‌کنند و از همهٔ آینده، غافل می‌شوند و این غفلت، خود سرمنشاء تکرار این حدیث دیرپا می‌شود.

اما زن‌ها در چنین ساختاری، قربانیان اصلی هستند. براخاص، مردی از طایفه مقابل را می‌کشد و برای آزادی باید خواهرش آهو به عنوان خونبها به آن طایفه به اسیری برود. در صحنه‌ای از فیلم، وقتی که آهو با اکراه به سوی بخت بدش می‌رود، با مروارید (دختری که براخاص را دوست می‌دارد) روبرو می‌شود. کارگردان از تلاقی نگاه آن دو، که یکی سرشار از امید به آینده است و بازگشت مرد مورد علاقه‌اش و یکی دیگر ناامید از طالع بد، اشاره ظریفی به سرنوشت زنهای جامعه عشیره‌ای می‌کند. اینکه در چنین جامعه‌ای (با آنکه زن بار اصلی را بدوش می‌کشد و در همه ارکان خانواده و حتی عشیره پیشگام‌تر از مرد است) امیدواری به آینده، کاری بس عبث و بیهوده است. قرینه سازی لحظه‌ای دیدار دو دختر، با دو حال وهوای مجرد، پیشگویی فرجام مشابه آنان است. هر دو یك سرنوشت خواهند داشت. این که بزودی براخاص نیز در واکنش تعصب‌آمیز جوانان طایفهٔ مقابل، به قتل می‌رسد. و مروارید نیز از بخت بدش خواهد نالید.

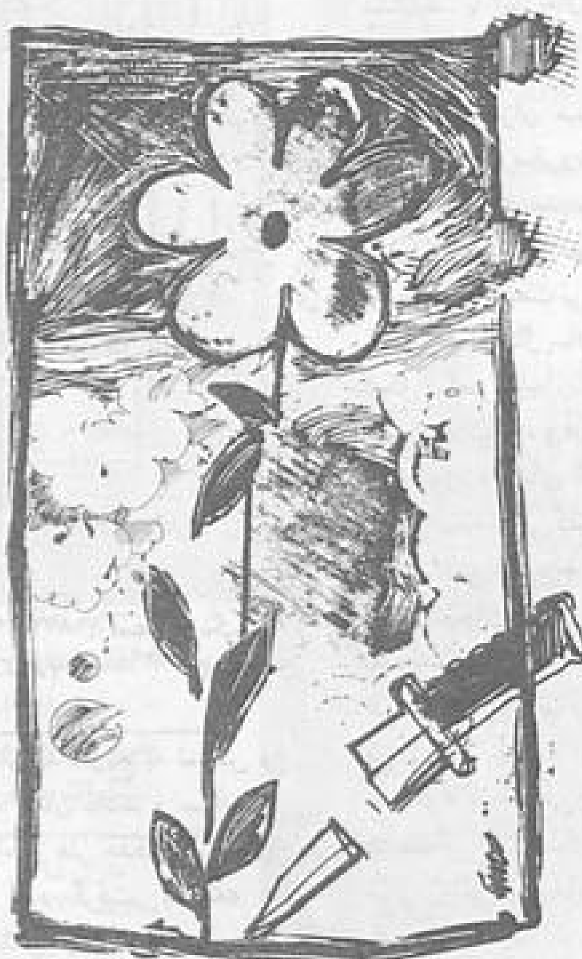
کارگردان، سرنوشت زن را به کانون خانواده و از آن، به کانون جامعه عشیره‌ای، تعمیم می‌دهد و اساساً آن را برابر با نابودی این جامعه می‌داند. کینه توزیهایی که ممکن است در نهایت به فروپاشی ساختار عشیره‌ای منجر شود، چرا که در فیلم می‌بینیم که پرونده‌های موجود در دادگستری در مورد کینه‌های قومی از بین نمی‌روند، بلکه قطر پرونده‌ها را افزایش می‌دهند و واکنشهای متقابل و زنجیره‌ای همواره ادامه دارد و اصلاً خود فیلم نیز با تلخی چنین هشداری به پایان می‌رسد.

اما همهٔ اینها به ثمر نمی‌رسید، اگر غلامرضایی لحظه‌ای تعلل در ساخت و ساز سینمایی فیلم می‌کرد. خون‌بس بیش از همهٔ اینها مشروعیت خود را از کیفیت سینمایی اش می‌گیرد. اینکه در برابر بسیاری از اتفاقها، کارگردان کوشش می‌کند، از تمهیدی تصویری استفاده کند و در این مهم تا آن اندازه‌ای موفق است که فیلم، به رغم گویش محلی و مفهوم نبودن دست کم ۵۰ درصد از گفتار، کوچکترین انحرافی از ارتباط با مخاطب نمی‌کند. در دو صحنه از فیلم، تمهید خوابیدن چادرها، کارکرد خود را به زبان سینما، می‌یابد، که حکایت از تحولات خطرآفرین آینده دارد.

جالب است که این مهم، در هر دو طایفهٔ علیزمان و نظربك اتفاق می‌افتد که آن نیز نشان‌دهندهٔ وحشت از جنبه‌های تعصب‌آمیز خونخواهی‌هاست. همینطور به صحنه به حجله رفتن آهو می‌توان اشاره کرد. یا به توازی رها شدنِ اسب سفید برقله و شیون آهو و مروارید در فصل پایانی که برآشفته از مرگ وحید، به گستردگی این خونریزی‌ها اشاره دارند.

□

اما آدمهایی هم از این جوامع متکی برسلامت (حال بماند که لغزشهایی اینچنینی نیز در آن وجود دارد) به بیرون و دنیای دیگر پا می‌گذارند و اتفاقاً به مدارج بالایی می‌رسند و موفق می‌شوند. این آدمها یا در مناسبات جامعه شهری حل می‌شوند و به زندگی خود ادامه می‌دهند و گذشته خود را به باد فراموشی می‌سپارند و یا چون ناصر غلامرضایی کارگردان این فیلم، ازروی عشق و ایمان به آن جامعه، بازمی گردند تا ویرانه‌های باقیمانده از جهل و خرافه را از آن جامعه بزدایند. قیام وفداکاری می‌کنند تا اجتماع، آلودگیهای خود را ترمیم کند و سالم بماند. این تصویر آینه‌وار همچون تزریق آگاهی به ناخودآگاه آن جامعه است.

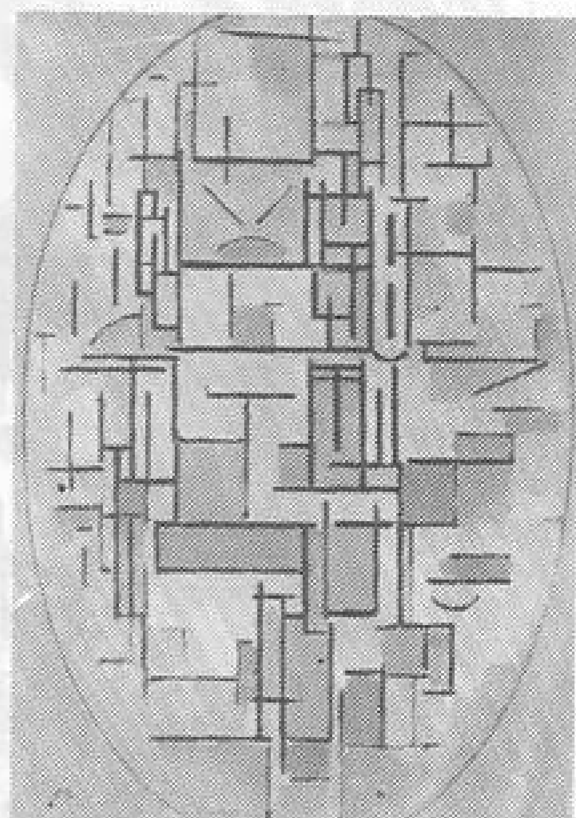




نکته‌هایی در نقاشی انتزاعی

■از: پروفسور توماس ام. فولدز و ام. الینور براون

■ترجمه: بشیرحمیدی امام



پیت موندریان (هلندی، ۱۹۴۴ـ۱۸۷۲): «سطوح رنگی در بیضی»، ۱۹۱۴. رنگ روغن روی بوم، ۳۱×۴۲⅜ اینچ (موزه هنر مدرن، نیویورك).

طی قرن بیستم، هنرمندان به تدریج به نمایش و ترسیم واقعیت کمتر علاقه نشان دادند و سرانجام بازنمایی و نقش کردن اشیاء از هنر حذف شد و هنر کاملاً جنبه انتزاعی به خود گرفت. «مانه» و امپرسیونیستها با کنارگذاشتن روایت داستان در نقاشی و آزادکردن رنگ از نقش بازنمایی اش، راه را برای هنر انتزاعی هموارکردند. «گوگن» و «وان گوگ» با بکارگیری طرحهای رنگی غیرمعمول و فرمهای تحریف شده، این روند را بیشتر به سوی انتزاع کشاندند. با این حال، این «سزان» بود که قوی ترین تأثیر را بر نقاشی اوایل قرن بیستم گذاشت.

توصیهٔ سزان مبنی بر دیدن طبیعت بر حسب استوانه، کره و مخروط توسط «پیکاسو» و «براک» دنبال شد. آنها سبك جدیدی را در نقاشی ابداع کردند که کوبیسم نامیده می شود. پیکاسو در یکی از نقاشیهای اولیه اش، «طبیعت بی جان»، تنگ آب، کوزه و میوه را به صورت اشکال ساده هندسی نشان داد. او سپس یك شکل مکعبی پایه را که در این طبیعت بی جان یافته بود، انتخاب کرد و آن را در سرتاسر کارتکرارکرد و به این صورت، فضای تابلو را با یك طرح جالب زاویه ای پرکرد. پیکاسو می گفت: «من اشیاء را همانطور که فکر می کنم، می کشم، نه آنطور که آنها را می بینم».

نقاشیهای کوبیستی بعدی پیکاسو و براک، کمتر سه بُعدی بودند. آنها به جای ترکیب بندی با مکعبها، طرحهای ماهرانه ای با سطوح روی هم افتاده می کشیدند. بعضی از این کارهای کوبیستی در ابتدا معماگونه به نظر می رسیدند زیرا در این تابلوها، فقط قسمتهایی از اشیای اصلی قابل مشاهده هستند. خیلی زمانی فکر می کردند که یك پرتره کوبیستی از یك نوازنده آکاردئون که توسط پیکاسو تصویر شده است یك منظره است. با وجود چنین سردرگمی و وضع درهم برهمی، کوبیسم سرچشمه اصلی برای پیشرفت در نقاشی طی اوایل قرن بیستم بود.

«روبردلونه» حرکت و رنگ را به مطالعهٔ کوبیستی فرمهای هندسی اضافه کرد. او در یکی از نقاشیهایش از برج ایفل، با شکستن، خمش و دوباره روی هم سوار کردن، تصاویری شاعرانه از چشم‌انداز پاریس آنگونه که از میان برج دیده می شود، خلق کرد. دلونه پس از تمام کردن یك سری نقاشی از برج ایفل،



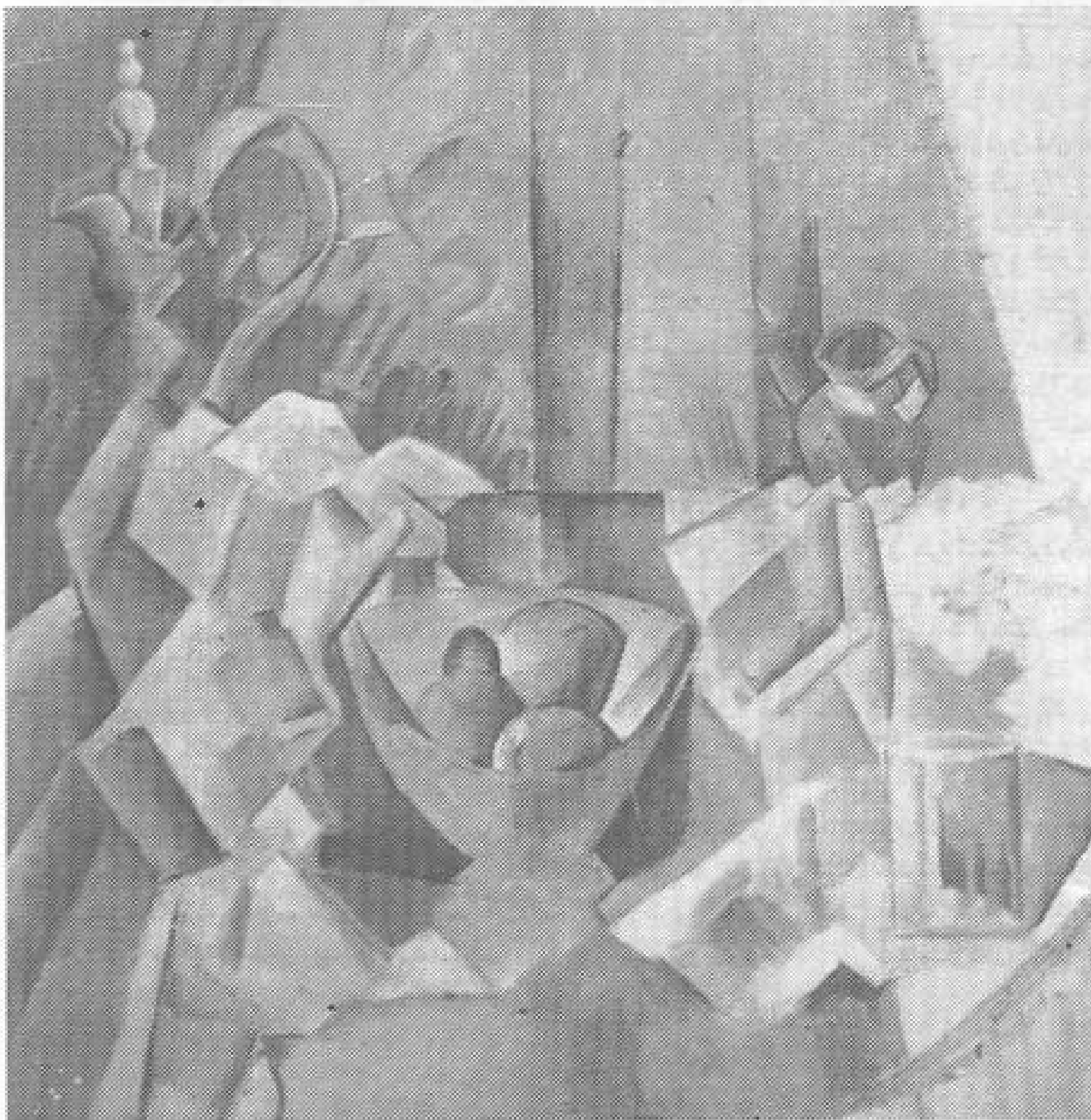
روبردلونه (فرانسوی، ۱۹۴۱ـ۱۸۸۵): «برج ایفل»، ۱۹۱۱. رنگ روغن روی بوم، ۳۶½×۴۹½ اینچ. مجموعه گوگنهایم، نیویورك).

مطالعاتی از بازی ریتمیك رنگهای خالص به عمل آورد. او رنگهایی مکمل با تندی زیاد را نقاشی کرد که بخشی از آنها، در فرمهای دایره ای قرار داده شده بود. این نقاشیها یکی از نخستین نمونه های هنر غیرعینی در فرانسه هستند.

«مارك شاگال» که از نعمت تخیلی بازیگر و حسی دلپذیر از رنگها برخوردار بود، از بعضی تکنیکهای کوبیستی در تابلو «پاریس از میان پنجره» استفاده کرد. همهٔ سطح این تابلو پوشیده از سطوح شفاف رنگ و شکسته شدن آنهاست. لبه های دوسطح عمده، یك پیکان را شکل داده اند که در سمت راست پایین به سوی مردی با دو چهره نشانه رفته است. گربه ای با سر انسانی، قطار واژگون، مردم شناور و گلهای تازه شکوفان، جملگی عناصر حس دلپذیر شاگال از فانتزی هستند.

«پیت موندریان» در سال ۱۹۱۰ از هلند به پاریس آمد و این، زمانی بود که کوبیسم در حال شکوفایی بود. او انتقال مطالعاتش را از طبیعت به الگوهای انتزاعی هندسی شروع کرد. برای مثال، شاخه های خمیده یك درخت سیب، به یك سری از خطوط منحنی تبدیل شد که با تعدادی خطوط افقی و عمودی حمایت می شد. موندریان در تابلو «سطوح رنگی در بیضی» شبکه ای ظریف از خطوط افقی و عمودی را به همراه چند خط اُریب روی یك زمینه از رنگهای پاستیل برپا کرد. او در نقاشیهای بعدی، خودش را به استفاده انحصاری از زوایای قائمه و رنگهای اصلی محدود کرد. موندریان و

پابلو پیکاسو (اسپانیایی، ۱۹۷۳_۱۸۸۱): «طبیعت بی‌جان»، ۱۹۰۸. رنگ روغن روی بوم، ۲۸۳/۸×۲۵/۸ اینچ. مجموعه موزه گوگنهایم، نیویورک).

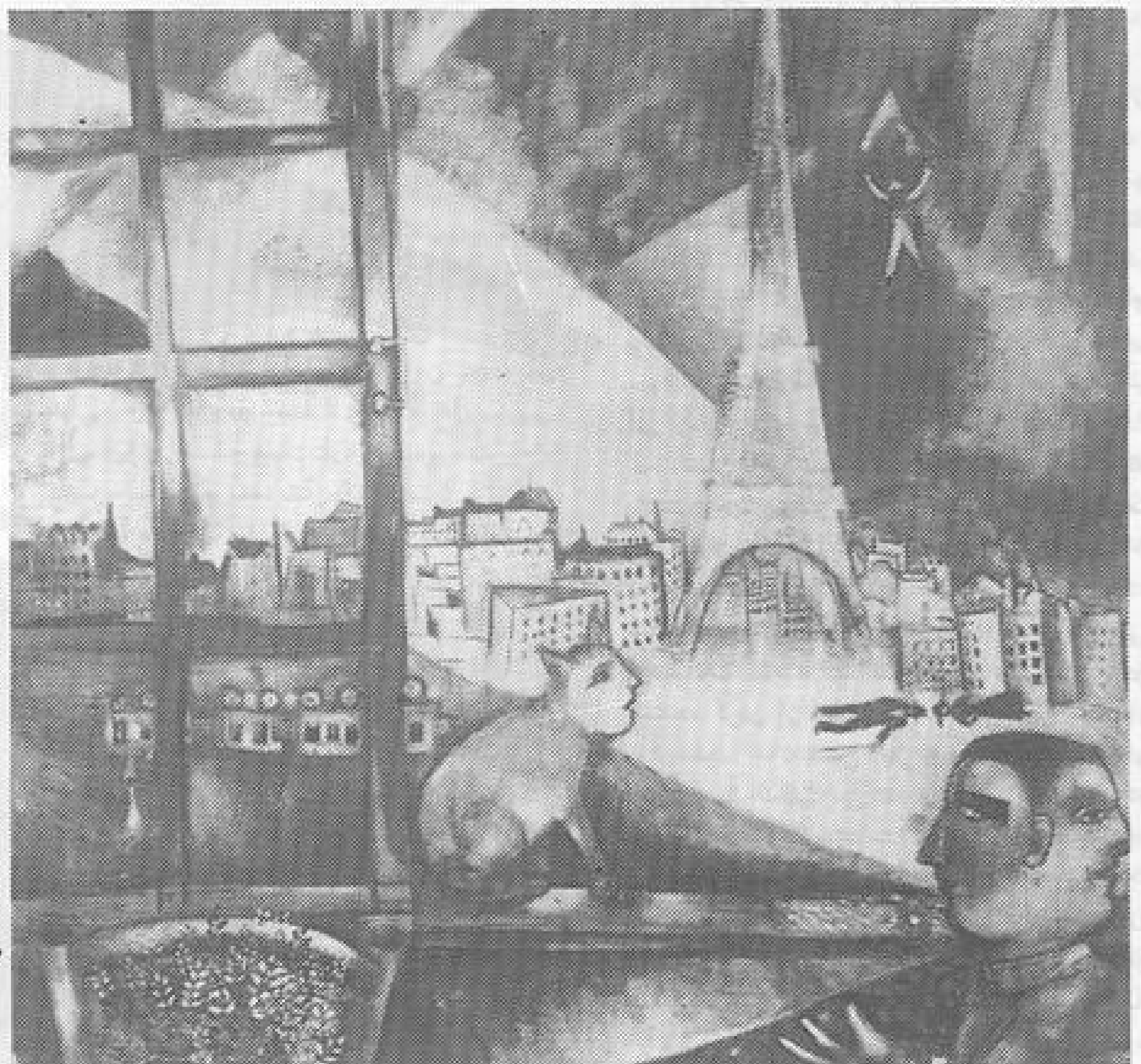


«کاندینسکی» نمایندهٔ دو مکتب فکری در هنر مدرن هستند که مخالفتهای شدیدی را نیز به همراه داشته‌اند. موندریان نمایندهٔ نقاش منطقی است؛ او در جستجوی نظم و ساختار، مملو از منع و دیسیپلین است. کاندینسکی در نقاشیهای اولیه‌اش نمایندهٔ نقاش رمانتیك است که با حالت سودایی، خودش را به رنگ و کاربرد آن در انفجارهای شدید انرژی خلاق، سپرده است. درسال ۱۹۱۰، هنگامی که براك و پیکاسو طبیعت بی جان و مردم را به صورت منحنی‌ها و زاویه‌ها نشان می‌دادند و دلونه سرگرم ترسیم دوباره برج ایفل بود، کاندینسکی نخستین نقاشیهای واقعی غیرعینی را تولید می کرد. با این حال، هنوز هم در نقاشی ارائه شده در تابلو «مطالعه کمپوزیسیون» اثر «کاندینسکی» بعضی اشکال و مناظر، قابل تمیز و تشخیص هستند. به رعد و برق (صاعقه) توجه کنید که در حال فرود آمدن بر درختهای سمت چپ بالای تابلو هستند و اسب و سوار که درست در سمت چپ مرکز تابلو قرار دارند. این تابلو فقط برداشتن یك گام کوتاه از این نوع نقاشی به سوی نقاشیهای کاملاً غیرعینی در همان دوره بود. سرانجام، نقاشی کاملاً از رئالیسم جدا شد و همانگونه که کاندینسکی گفت: هم اکنون در نقاشی، «هر چیزی مجاز است».

نقاشان اطواری* و نقاشان رنگ‌افشانِ چندین نسل بعد، همگی از هنرمندان میراثخوار کاندینسکی بودند. برای مردانی همچون «پولوك»، «دوکومینگ»، «وکلین»، این اطوار نقاشی بود که به حساب می‌آمدند. هنرمند با نقاشی اش، درگیر یك نبرد می شد. پیش‌آمدهایی همچون لکه‌ها یا چکه‌های رنگ نقاشی، ممکن بود به او راه را برای حرکت بعدی در این نبرد نشان دهند. مکتب فرانسوی نقاشی اطواری که به عنوان رنگ‌افشانی (تاشیسم = Tachism [tache (لکهٔ رنگ) کلمه‌ای فرانسوی برای لغت انگلیسی Spot (لکه) است] شناخته می شود به نقاشی اطواری آمریکا ارتباط می‌یابد، اما این مکتب در فرانسه به طور مستقل شکل گرفت. نقاش فرانسوی، «پیرسولاژ»، یك نمایندهٔ این مکتب است. سولاژ به فضا علاقه‌مند است. او با ایجاد نواحی کوچکی از رنگ روشن در بومهای نقاشی تاریکش، فضا را با قدرت فراوان و سادگی تصویر می کند. این رگه‌های باریك رنگی، همچنین ما را قادر می سازند که کیفیت حسی نقاشی رنگ روغن را درك کنیم. با این که ضربه‌های حجیم قلم مو ساده هستند، اما قدرتمندند، همانند تیرهای فولادی در یك ساختمان مدرن. در تابلو «۱۴ آوریل ۱۹۵۸»، این ضربه‌های قلم‌مو با اقترانی عجیب، معماری موزهٔ «گوگنهایم» نیویورك ـ یکی از مهمترین موزه های هنر مدرن ـ را در مقابل دیدگان ما ظاهر می کنند.

□پانویس:

*نقاش اطواری :(Action Painting) شیوهٔ نوینی از نقاشی غیرشیئی که اجرایش توأم است با **اطوار** و حرکات هیجان زدهٔ دست و اندام، و رنگ **افشانی** آزاد و اتفاقی بر پرده به منظور ابراز هرچه **بیشتر** شخصیّت عاطفی نقاش، بدون هیچگونه **بازنمایی** دنیای مشهودات. (به نقل از «واژه‌نامهٔ هنرهای تجسمی»، پرویز مرزبان و حبیب معروف ـ انتشارات سروش، تهران ۱۳۶۵).



مارك شاگال (روسی، ۱۹۸۵_۱۸۸۷): «پاریس از میان پنجره»، ۱۹۱۳. رنگ روغن روی بوم، ۵۴۳/۸×۵۳۳/۸ اینچ. مجموعه موزهٔ گوگنهایم، نیویورك).

زاغ

● مارک تواین

● ترجمهٔ داود وفایی



آدم از گشت و گذار در جنگل‌های انبوه کوه «نکار» که قله‌های بلند را نیز دربرگرفته، هیچگاه خسته نمی‌شود. بی‌شك در جنگل‌های هرکشوری حال وهوایی هست که انسان را مسحور و از خود بی‌خود کند. از اینها گذشته افسانه‌ها هم جذابیت دیگری به جنگل‌ها می‌دهند، این مناطق را با جن و پری‌ها و خلایق عجیب وغریب گوناگون پرکرده‌اند.

زمانی که این سطور را می‌نوشتم دورانی بود که این‌گونه افسانه‌ها را بسیار می‌خواندم، طوری که چیزی نمانده بود من هم جن و پری‌ها را ببینم.

یك روز که درجنگل درحال پرسه زدن بودم، راهم را گم کردم. در حالی که دنبال یافتن راه بودم بی‌آنکه دست خودم باشد شروع بهٔ تصور کردن حیوانات سخنگو و آدم‌های جادوشده کردم. قوه خیالم چنان کار می‌کرد که دیگر در هر گوشهٔ جنگل خلایق کوچکی را درحال فرار به این سو و آن سو می‌دیدم.

برای چنین خیالاتی جای بسیار مناسبی بود. جنگل کاجی بود که نه ابتدایش پیدا بود و نه انتهایش. برگهای سوزنی کاج‌های خشك شده به زمین ریخته بودند و پوششی ضخیم و نرم را تشکیل می‌دادند، طوری که آدم گمان می‌کرد روی یك قالی درحال راه رفتن است. قدم برداشتنم صدایی تولید نمی‌کرد. بدنه درخت‌ها مانند ستون‌های مرمر ایستاده و سر به فلك کشیده بودند. گذشته ازآن بسیار فشرده هم بودند. بدنه‌های صاف درختان تا ارتفاع هفت هشت متری هیچ شاخ و برگی نداشتند. اما از آن به بعد از چنان شاخ و برگ انبوه و فشرده‌ای برخوردار بودند که ذره‌ای نور خورشید هم نمی‌توانست از درونشان عبور کند. آن سوی شاخه‌ها نور خورشید دنیا را روشن می‌ساخت. اما زیر شاخه‌ها تیرگی‌ای شبیه به هنگام غروب حاکم بود. سکوتی عمیق بود، طوری که صدای تنفسم را می‌شنیدم. درحال فکر کردن، میان تصورات و خیالات ده دقیقه ایستادم، برای آنکه با این محیط خو کنم و از جذابیت ماورایی آن لذت ببرم نفسم را حبس کردم. ناگهان کلاغی در بالای سرم، با صدایی خفه قار قار کرد. ازجا پریدم. بعد هم به خاطر این کارم از خودم عصبانی شدم.

کلاغ بر شاخه‌ای در بالای سرم نشسته بود و به من نگاه می‌کرد. حال آدمی را داشتم که هنگام انجام کاری در پنهان، متوجه بشود که کسی متوجه اوست. چشمانم را به چشم کلاغ دوختم. او هم به من خیره شد. چند ثانیه گذشت. هیچکدامان حرفی نزدیم. بعد برای بهتر وارسی کردن من، از جایی که نشسته بود کمی تکان خوردو جایش را تغییر داد. سرش را از میان شانه‌هایش بیرون آورد و به طرف من بیشتر دراز کرد، و باز هم قار قار کرد. خوب معلوم بود که این قارقار، قارقاری تحقیرکننده است. اگر می‌توانست به زبان ما سخن بگوید و مثلا اگر می‌گفت: «خوب اینجا چه کاری داری؟» باز هم نمی‌توانست به این خوبی حرفش را برساند. او با قارقارش حرفی را که می‌خواست، به زبان خودش و بسیار خوب ادا کرد. احساس کردم مانند آدمی هستم که کار بدی مرتکب شده و گرفتار شده‌ام. باز هم چیزی نگفتم. سر و کله زدن با یك کلاغ کار درستی نبود. دشمنم در حالی که شانه‌هایش برامده و سرش به سوی من کشیده شده بود با چشمانی براق و بُرنده به من خیره شده بود و مدتی به همین حال صبر کرد. بعد بازبانی که متوجه نشدم، ولی همین قدر می‌دانم که مودبانه نبود، چند بار دیگر مرا تحقیر کرد.

باز هم جوابش را ندادم. در این حال دشمنم سرش را به سویی دیگر برگرداند و شروع به صدا کرد. از داخل جنگل کسی جوابش را داد. معلوم بود که صدا می‌پرسد «چه خبر است؟». دشمنم وضع را با حالتی هیجانزده توضیح داد. چیزی نگذشت که کلاغ دیگر هم کارهایش را رها کرد و آمد. هر دوی آنها کنار هم نشستند و مانند دودانشمند جانورشناس که درحال بررسی یك حشره تازه کشف شده هستند، بی‌هیچ خجالتی و با حالتی تحقیرکننده شروع به بررسی من کردند. وضع داشت سخت‌تر می‌شد. تحملش مشکل بود. می‌دیدم که برتری با آنهاست. تصمیم گرفتم سر خود برداشته و از دست آنها رها شوم. طعم شکست را خوب به من چشاندند. گردنشان راپایین انداختند و با قهقهه خندیدند. (یك کلاغ واقعا می‌تواند قهقهه بزند.) حرف‌های تحقیرآمیزشان تا وقتی که مرا می‌دیدند ادامه داشت. چه می‌شود کرد؛ بالاخره کلاغ بودند. می‌دانم. برایم مهم نبود که درباره‌ام چه فکر می‌کنند. اما شما هم اگر کسی از پشت سرتان بگوید: هی کلاهش را ببینید!» و یا «یقه‌ات را درست کن!»، حتی اگر یك کلاغ چنین حرفهایی را به شما بزند، خوب، ناراحت می‌شوید، تحقیر می‌شوید و خودتان را با خوش بینی هم نمی‌توانید تسلی بدهید.

حیوانها هم البته با یکدیگر صحبت می‌کنند. شکی نداشته باشید. اما قطعا آدم‌های کمی هستند که زبان آنها را می‌فهمند. من کسی را می‌شناسم که زبان آنها را می‌فهمد. این را می‌دانم، چون خودش به من گفت. او آدم میانسالی در حال وهوای خودش بود و در معدن کار می‌کرد. سالهای متمادی در کوهها و جنگلهای بی‌سر و صدای کالیفرنیا زندگی کرده بود. به جز حیوانات و پرنده‌ها همسایه دیگری نداشت. آنها را آن قدر آزمایش کرده بود که دیگر مطمئن بود در فهم تمام سخنانشان ماهر شده است. این آدم «جیم بیکر» نام داشت. جیم بیکر می‌گفت بعضی ازحیوانات آموزششان ناقص است و به همین دلیل از کلمات ساده استفاده می‌کنند. می‌گفت اینها نه می‌توانند تشبیه به کار ببرند و نه کلمات پرزرق و برق. اما بعضی ازحیوانات گنجینهٔ کلماتشان بسیار غنی است و در استفاده کردن از زبانشان استادند. سخن گفتنشان روان است. اما به همین دلیل جیم بیکر معتقد بود آنها بیش از حد صحبت می‌کنند و چون از باهوش بودن خود اطلاع دارند، مشتاقند که خودنمایی کنند. جیم بیکر بعد از بررسی‌های دقیق و دور و دراز به این نتیجه رسیده بود که در بین حیوانات بهترین سخنرانان «زاغ‌ها» هستند. در همین مورد هم خیلی چیزها به من گفته بود. آنها را برایتان نقل می‌کنم:

یك زاغ در بین مخلوقات بیشترین هوش را دارد.

احساسات گوناگونی دارد. دقت کن! یك زاغ تمام احساسات خود را می‌تواند به زبان آورد. آنهم نه با زبانی ساده؛ زاغ‌ها اززبانی زنده، غنی، سلیس و پر از تشبیهات استفاده می‌کنند. بر زبان چنان مسلطند که هیچگاه زاغی را نخواهی دید که با کمبود واژه مواجه شود. هیچ بنده‌ای از بندگان خدا تاکنون چنین چیزی ندیده است. واژه‌ها اززبانشان می‌جوشد و روان می‌شود. یکی دیگر از خصوصیاتشان این است که دستور زبان را خیلی خوب می‌دانند. بارها شاهد این موضوع بوده‌ام. هیچیك از پرندگان و چهارپایان دستور زبان را مانند زاغ‌ها خوب نمی‌دانند. زبان گربه‌ها هم سلیس است. بله گربه‌ها را هم، می‌توان گفت که، دستور زبان را خوب می‌دانند. اما خوب است گربه را در حال دعوا ومرافعه دیدن. اگر گربه‌ای را روی دیوار با گربه دیگر درحال دعوا و مرافعه دیده باشی، فقط در آن زمان پی به زبان بدش برده‌ای. آدم‌های نادان با شنیدن آن صداهای گوشخراش گمان می‌کنند آن صداها، صداهای نکره‌ای هستند. اما آن طور نیست. آن صداهای گوشخراش چیزی نیست جز خطاهایی که هنگام صحبت مرتکب می‌شوند. بسیار کم دیده‌ام که زاغ‌ها در صحبت کردن خطا کنند. آنها اگرچنین خطایی هم بکنند مانند انسانها خجالت می‌کشند. آنها در چنین مواقعی دهانشان را بسته و راهشان را می‌کشند و می‌روند.

تو می‌توانی فرض کنی که یك زاغ اصولاً یك پرنده است. از جهتی همین طور هم هست. زیرا هر طرفش پوشیده از پر است و شاید به هیچ عقیده‌ای هم دلبستگی ندارد. اما از سوی دیگر همانقدر که تو انسان هستی او هم انسان است. ببین، دلایل این را هم می‌توانم برایت بگویم. چونکه استعدادها و غرایز و احساسات و دلخوشی‌های یك زاغ بر همه چیز احاطه دارد.مثلا انضباط یك زاغ از انضباط یك نماینده مجلس کمتر نیست. زاغ دروغ می‌گوید، دزدی می‌کند، فریب می‌دهد و از پنج سوگندی که می‌خورد به چهارتای آن وفادار نمی‌ماند. تو نمی‌توانی ماهیت مقدس مسئولیت و تعهد را به‌مغز زاغ فرو کنی. علاوه بر همه اینها یك چیز دیگر هم هست، زاغ در فحش و ناسزا از آقایانی که در معدن کار می‌کنند هم پیشتر است. بله گربه‌ها را هم می‌توانی در فحش و ناسزاگویی پیشرفته بدانی. درست است، گربه‌ها هم می‌توانند فحش و ناسزا بگویند. اما به زاغ موضوعی را بده که انبان کلماتش را به تنگ آوردوآن وقت نتیجه راببین. دراین گونه مسایل من استادم. بله آقا، زاغ مانند انسان است. می‌تواند گریه کند و می‌تواند بخندد. احساس شرم هم می‌کند. می‌تواند عاقلانه بحث کند و به سخنانش نظم و ترتیب بدهد. از قیل و قال و ناپسندی‌ها خوشش می‌آید و استعداد مسخره کردن هم دارد. درست مثل تو، زمان خریتش را هم خوب می‌داند. شاید هم بهتر بداند. بگذریم. حالا در مورد زاغ‌ها یك داستان واقعی برایت بگویم، گوش کن:

زبان زاغ‌ها را تازه یاد گرفته بودم. در یك از روزها واقعه کوچکی رخ داد. تنها انسانی که به جز من در این منطقه زندگی می‌کرد هفت سال پیش از اینجا رفته بود. از همان زمان تا به حال خانه‌اش به همان شکل خالی مانده است. خانه‌ای است که همه جای آن با الوار و تخته ساخته شده است. این خانه چیزی نیست جز یك اتاق با یك پنجره. از سقف تا کف هیچ چیز نیست.

صبح یك روز یکشنبه، اینجا جلو کلبه، با گربه‌ام روبروی آفتاب نشسته بودم. به قلهٔ کوهها که به رنگ آبی می‌زد نگاه می‌کردم و به صدای برخورد باد با برگهای تك و توك درختان که هنوز بر زمین نیفتاده بودند گوش می‌دادم. غرق تفکر در باره خانه اصلیم بودم، خانه‌ای که سیزده سال بود آن را ترك کرده بودم. درست در همین موقع زاغی که یك بلوط جنگلی در دهان داشت روی بام خانه خالی نشست و گفت: «مرحبا، مثل اینکه چیزی پیدا کردم.» دهانش را که برای حرف زدن باز کرد بلوط از دهانش به پایین افتاد. اما او موضوع را جدی نگرفت. به چیزی که یافته بود فکر می‌کرد. وچیزی که یافته بود سوراخی بر روی بام بود، سرش را از یك طرف پایین آورد یك چشمش را بست و با چشم دیگرش به سوراخ نگاه کرد. بعد سرش را بلند کردو با چشمان براقش بازهم نگاه کرد. یکی دو بار بال زد... بال زدن زاغ علامت خوشحالیش است. می‌فهمی؟ بعد گفت: «این شبیه یك سوراخ است، مثل یك سوراخ است. خدا مرگم دهد اگر این، سوراخ نباشد.» بعد سرش را بار دیگر خم کرد و نگاه کرد. بی‌نهایت خوشحال بود... حالا دیگر هم بال می‌زد و هم دمش را تکان می‌داد. گفت: «نه، آن طور که فکر می‌کنی نیست. امروز شانس همراهم است. اگر این طور نبود چه و چه بشوم. این یك سوراخ بسیار ظریف است.» باز هم با خوشحالی به پایین خم شد و بلوطی را که افتاده بود برداشت و به داخل سوراخ انداخت. با لبخندی رضایت‌آمیز، درست درحالی که می‌خواست بلند شود، مکثی کرد وگوش داد. لبخندش هم بلافاصله از بین رفت. با تعجب نگاهی کرد و گفت: «خوب، اما صدای افتادن بلوط را نشنیدم». چشمش را به سوراخ دوخت و مدتی نگاه کرد. سرش را برداشت و به دو طرف گرداند. به آن طرف سوراخ رفت و یك بار دیگر هم نگاه کرد. باز هم سرش را تکان داد. مدتی سوراخ را بازرسی کرد. بعد وارد جزییات کار شد. اطراف سوراخ گشتی زد و از هر طرف به داخل سوراخ نگاه کرد. اما فایده‌ای نداشت. بالای سقف ایستاد و مدتی با پای راست متفکرانه پشت سر خود را خاراند. در پایان گفت: «فهم موضوع سخت است. ظاهرا این یك سوراخ عمیق است، نباید وقت را تلف کنم... باید بلافاصله دست به کار شد. بله باید این کار را کرد. حداقل می‌شود امتحان کرد.»

بعد از گفتن این حرفها پروازکرد. رفت و یك بلوط دیگر آورد. آن را داخل سوراخ انداخت و بلافاصله به درون سوراخ نگاه کرد تا بفهمد چه بر سر بلوط می‌آید. اما دیر شده بود. حدود یك دقیقه چشمش را از سوراخ برنداشت. گفت: «خدا مرگت دهد. نمی‌فهمم موضوع چیست، اما باز هم امتحان خواهم کرد.» بلوط دیگری برداشت و آمد و سعی کرد این بار سریعتر عمل کند. اما باز هم نشد. با خود گفت: «تا به حال به چنین سوراخی برنخورده بودم، باید سوراخ کاملا عجیبی باشد.» بعد هم شروع به عصبانی شدن کرد. مدتی بالای بام زیرلب چیزهایی زمزمه کرد و سر تکان داد و عقب و جلو رفت. اما نتوانست احساسات خود را پنهان کند. شروع به دادن فحش و ناسزا کرد. تا آن وقت با پرنده‌ای که با چنین چیز بی‌ارزشی این قدر ور برود برخورد نکرده بودم. باز هم به طرف سوراخ رفت و حدود نیم دقیقه به سوراخ نگاه کرد و گفت: «سوراخ طولانی و عمیقی هستی، مثل و مانند هم نداری، اما

تصمیم گرفته‌ام تو را پر کنم. خدا شاهد است پُرت خواهم کرد. حتی اگر صدسال طول بکشد.»

بعد از گفتن این حرفها رفت. چنین پرنده کوشایی ندیده‌ای. دوساعت و نیم مشغول ریختن بلوط به داخل سوراخ بود و این چیز عجیبی بود. دیگر به سوراخ نگاه نمی‌کرد. بلوط‌ها را می‌انداخت و بلافاصله برای آوردن بلوط دیگر می‌رفت. بالاخره از خستگی نتوانست بال بزند. خیلی خسته شده بود. اما برای بار آخر آمد و در حالیکه قطرات درشت عرق از سر و رویش می‌ریخت، بلوطش را انداخت. گفت: «دیگر به گمانم خیلی پر شده باشد.» و بعد برای نگاه کردن خم شد. باور کن وقتی سرش را بلند کرد از عصبانیت صورتش سفید سفید شده بود. فریاد کشید و گفت: «به اندازه سی سال مصرف همه خانواده‌ام بلوط حمل کردم. اما اگر کمی پر شده باشد توی پوستم را از کاه پر کنند. اصلا پر نشده است!»

در آن حال، از آنجا زاغ دیگری عبور می‌کرد. کنجکاو شد و وضعیت را از او پرسید. زاغ بیچاره ماوقع را برای او تعریف کرد و در پایان گفت: «سوراخ آنجاست، اگر حرفهایم را باور نمی‌کنی خودت برو و ببین.» زاغ دومی پرسید: «گفتی چه قدر بلوط ریخته‌ای؟» زاغ بیچاره جواب داد: «کمتر از دوتن نیست». زاغ دومی مجددا رفت و نگاه کرد. اما از موضوع سر درنیاورد. درهمین حال فریادی کشید و سه زاغ دیگر آمدند. همه آنها هم جدا جدا بررسی کردند. و تك تك داستان زاغ بیچاره را شنیدند. درست مثل انسانها شروع به بحث و تبادل نظر کردند. هرکس چیزی می‌گفت.

به زاغ‌های دیگر خبر دادند. بعد هم به آن دیگری‌ها وآنها هم به دیگران... این کار آن قدر ادامه پیدا کرد که محیط را ابری تیره فرا گرفت. تعدادشان بایستی بیش از پنجهزار تا می‌شد. ناسزاهایی را که تا آن وقت نشنیده بودم حالا می‌شنیدم. هر زاغ از انبوه زاغ‌ها پیش می‌آمد به سوراخ نگاه می‌کرد و سعی می‌کرد توضیحاتی بدهد. اما گفته یکی مزخرف‌تر از قبلی از آب درمی‌آمد.

اطراف خانه را خوب وارسی کردند. در نیمه باز بود. بالاخره یکی از زاغ‌های پیر عقلش رسید که داخل خانه را ببیند. و به این ترتیب پرده از روی راز برداشته شد. زاغ پیر بالهایش را به هم کوفت و فریاد کشید: «باعجله به اینجابیایید! همه به اینجابیایید، این احمق خانه را پر از بلوط کرده است.»

همه زاغ‌ها مثل ابری تیره، به طرف پایین پرواز کردند. همه به ردیف کنار در می‌آمدند و بعد ازنگاه کردن به داخل خانه و مضحك دیدن موضوع، قهقهه‌ای سر داده و جای خود را به دیگری می‌دادند.

باور کن حدود یك ساعت روی بام خانه بودند و با صدای بلند می‌خندیدند. درست مثل انسانها. لازم نیست خودتان را خسته کنید و به من بگویید که زاغ‌ها موجودات شوخ‌طبعی نیستند. من آنها را خوب می‌شناسم. عقلشان هم خوب کار می‌کند. درست سه تابستان کامل تمام زاغ‌های کشور را خبر کرده و سوراخ را نشانشان دادند. همه‌شان هم پی به مضحك بودن موضوع می‌بردند. فقط یك جغد که برای سیاحت به این طرفها آمده بود موضوع را نفهمید. او نتوانست درك کند که چه چیز در این واقعه هست که آن را تا این حد مضحك می‌کند. چیزی دستگیرش نشد.

● نقدی بر داستان کوتاه

«من فقط نگهبانم» نوشتهٔ محمدرضا کاتب

آدم بودن چه سخت است...

● حسن بنی عامری

چرخهٔ غریبی ست این آدم بودن. فراز و نشیب زیادی دارد. گاه در اوج است، گاه در فرود و باز در اوج، مثل فوارهٔ آب. و سخت است در اوج ماندن. و در فرود چه؟ در فرود هم می‌شود آدم بود، می شود آدم ماند. آن‌هم با بروز نشانه‌ها، تصویرها، و حسهای گنگ و در هم پیچ وجدان خفتهٔ آدمی. مرد در[9] این چرخه در آدمهای دیگر داستان تکرار می‌شود. در فرمانده، معاون، و حتی نگهبان. هرکدامشان جداگانه شخصیتی جدای از مرد دارند. اما همه را که کنار هم می گذاری، می بینی همه‌شان نمود یك شخصیتند، یك آدمند. مرد نمی‌تواند ببیند سربازها نوجوانی را کشته‌اند. چون باشان سر و کار داشته‌ست. به امثال او درس آموخته‌ست. و حالا هنوز جنازه‌اش جلوی چشمهاش است. چراغ هشدار وجدان اوست. نمی خواهد دم به ساعت او را ببیند، یاد خودش بیفتد یا یاد بچه‌های دیگر می خواهد غرق شود در این دنیایی که دیگران براش ساخته‌اند. فرمانده یا معاون یا آن دوست خوابش. می‌رود به فرمانده می گوید می خواهد جنازه را خاك کند. چون فکر می کند بو می‌دهد. از جنازهٔ تازه پسرك بوی مردار می شنود. فرمانده می گوید او هم آن اوایل بو را می شنیده است. اما بعد عادت کرده‌ست. یعنی همه‌شان درگیر این حس بوده‌اند. و اصلاً چرا بوی مُردار؟ شاید این بو، بوی درون آشفتهٔ خودشان است. درون زخمی‌ای که هیچ کاری ازدستش برنمی‌آمده و سالهاییش مرده است. این بو، بوی روح آدمهای داستان است، بوی روح مرده‌شان. همه جا جریان دارد. و همه جا با تصویر جنازهٔ پسرك همراه است. برای همین است که مرد می خواهد هر طور شده برود پسرك را خاکش کند.

«قربان، می‌شود جنازه‌های دشمن را خاك کنیم؟»

نباید کسی وجود داشته باشد که به آدم هشدار بدهد روحش مرده است. مرد این را نمی فهمد. و از غلیان حس فهمیدن این باور نمی تواند خودش را نگه دارد. آرام نشان می‌دهد. اما ناگهان فریاد می‌زند.

قدمهای مرد تند شدند. پشت پاهاش جنازه پسربچه افتاده بود زمین. نمی‌توانست نگاهش نکند. بلد نبود. نگاهش می کرد. به نظرش آمد نباید پانزده شانزده سالش بیشتر باشد، اول یا دوم دبیرستان. نفهمید چش شد. فریاد زد. رفیقش را صدا کرد.

این فریاد فریاد وجدان خفتهٔ مرد است. نهیبی است از درون مرد به مرد. از آن سوی مرزهای آدم بودن یا نبودن. فریاد، فریاد بلندی است. خوابها را حتی از خواب بیدار می کند.



صدای رفیقش از تو سنگر آمد: «چیه؟»
«هیچی.»
«پس چرا این طوری صدام زدی؟»
«همین طوری.»
«گم شو بابا.»
پرده جلوی سنگر افتاد. صدای غُرغُر رفیقش آمد: «داشت خوابم می برد تازه.»

همه خوابند یا خواب نشان می‌دهند. فرمانده به آن بو عادت کرده است. معاون هم. بقیه هم. اما مرد نمی‌تواند. نگهبان جور دیگری نمی‌تواند. او آدم ترسویی ست. جانش براش عزیز است.

نگهبان از خاکریز آمد پایین. می‌ترسید اگر وسط خاکریز بایستد بزنندش.
گفت: «پاتوام، یابو!»

و مرد اسیر وجدان خود است. با این که می‌داند ممکن است کشته شود، از جایی حرکت می‌کند که امکان کشته شدن دارد. تصویر اول هم حتی بر این نکته تاکید دارد، سایه‌ای بی‌سر، سایه‌ای که می‌تواند بی‌سر باشد، همان‌طور که آرزوی خود مرد شاید باشد.

سایه‌اش دست تو جیبهاش کرده بود و بی‌حال می‌رفت. سر نداشت. سایهٔ سرش افتاده بود آن طرف خاکریز.

مرد دچار احساسهای چندگانه است. می‌آید به فرمانده‌اش می‌گوید جنازه‌ای دارد بو می‌دهد. دستش که به یخ می‌خورد، احساس می‌کند فرمانده را دوست دارد و جبهه جای خوبی است. شاید به این دلیل که فهمیده است فرمانده هم او را درک می‌کند، اما کاری از دستش برنمی‌آید. بنابراین تلاش می‌کند هرطور شده برود جنازه را خاك کند. تنها کاری که از دست یك معلم برمی‌آید. تصویر پسربچه هم مُدام جلوی نظرش است. حتی از پشت جریان آبی که می‌خواهد بنوشد. بعد دیگر حتی او را همیشه همین طور به یاد می‌آورد. از پشت جریان آبی که قرار بوده خورده شود. آبی که می‌تواند نشانهٔ زلالی و پاکی باشد یا وجدان یا ذات پاك یا هر نشانه‌ای که به معصومیت مربوط می‌شود. این آب زلال چیست؟ این مرد کیست؟ چرا می‌خواهد منبع آب را ببرد نزدیك سنگرشان؟

مرد خنده‌اش گرفت: «بیا این منبع را ببریم نزدیك سنگرمان!»
«نگفتم این قدر تو آفتاب واینسا.»
«نمی‌تونم ظرفهارو بشورم. گِل خالیه.»

آیا واقعاً همین طور است؟ مرد آرام و قرار ندارد. می‌رود پیش نگهبان تا با زبانی رمزی به نگهبان بفهماند چه قصدی دارد.

مرد گفت: «دیدی بچه‌ها با این پسره چی کار کردند، چقدر بش تیر زدند؟»
«چی؟»
«فکر می‌کنی چندسالشه؟»
«نمی‌دانم.»
«نباید این طوری می‌انداختندش و می‌رفتند.»

و نگهبان می‌فهمد مرد چه می‌خواهد بگوید. خودش هم بین آنها که به پسرك تیر زده‌اند بوده است. می‌خواسته چشم مصنوعی پسرك را برای خودش داشته باشد. اما بعد دیده نمی‌تواند، حتی دچار نوعی عذاب وجدان شده است. او هم می‌خواهد هرطور شده راحت شود از این فریاد درون، از این یادآوری کاری که نمی‌خواسته بکند و کرده است. به مرد می‌فهماند می‌تواند بش اطمینان کند، با گفتن: «من فقط نگهبانم.»

«مگه گفتم نیستی؟»
«نه. یعنی فقط نگهبانی می‌دهم.»
«مگه قرار بود کار دیگه‌ای هم بکنی؟»
«من اگه گشنه‌ام نباشد، کار دیگه‌ای نمی‌کنم. حواسم فقط به خودمه.»
«گشنته الآن؟»
«آره.»
«پس چرا تا آمدم لب خاکریز، گفتی برو پایین؟»
«دفعه دیگه اگه بخوای نمی‌گم.»
«بگی نگی فرق نمی‌کنه که، من.»
«منظورم را درست نفهمیدی، ما با هم رفیقیم.»
«آهان. آره، رفیقیم.»

مرد می‌فهمد که نگهبان فهمیده است او چه می‌خواهد. می‌خواهد حتی بش باج بدهد.

«چیز میزی احتیاج نداری؟»
«هرکسی به یه چیزی احتیاج دارد، اما رفاقت من برای چیز میز نیست. من فقط حواسم به جلوست.»

یعنی اگر می‌خواهی جنازه را خاك کنی، من حرفی ندارم. فقط نگهبانی‌ام را می‌دهم. طوری که کسی نفهمد او جنازه را خاك کرده است.

مرد گفت: «فرمانده می‌گفت نباید جنازه‌ها... بوش تو رو اذیت نمی‌کنه؟»
نگهبان گفت: «آره، بوشان زیاده.»
«ولی بعضی‌ها فکر می‌کنند بو نمی‌ده.»
«اونها بعضی‌ها هستند. ما که نیستیم.»
و یا:
مرد گفت: «امشب نگهبان نیستی؟»
نگهبان گفت: «اگه بخوای، چرا نباشم.»

و صبح جنازه پسر بچه خاك شده است. مرد خوشحال است. می‌داند نگهبان می‌داند که او جنازه را خاك کرده است، اما می‌خواهد از زبان خودش بشنود.

مرد گفت: «چطوری غیبش زده؟»
و دو کره، دو مربا، دو تکه نان گذاشت جلوش. به همه نصف کره، نصف مربا، نصف نان می‌رسید.
نگهبان گفت: «شاید کسی برده خاکش کرده.»
«کی یعنی؟»
«چه می‌دانم. گفتم شاید. دو تا بسه‌ته؟»
و یا:
مرد گفت: «جای کی دیشب پاس وایسادی؟»
«غفور. حالش جا نبود.»
«کسی رو ندیدی بیاد سراغ جنازه؟»
«کدوم جنازه؟»
«چطور کسی رو ندیدی؟»
«مگه قرار بود ببینم؟»

نگهبان نمی‌خواهد مرد اصرار به گفتن کند. همین که مرد جنازه را خاك کرده است، ازش ممنون است.

«هرکی خاکش کرد خوب کاری کرد.»

و مرد همچنان می‌خواهد بداند نگهبان چرا این طور بوده است؟ چرا می‌خواسته چشم مصنوعی پسربچه را داشته باشد و حالا می‌خواهد؟

«چرا نخواستیش؟»
«چی رو؟»
«اون چشم مصنوعیه رو.»
«آه. هنوز تو فکرشی تو؟»

نگهبان نمی‌خواسته مرد خیلی چیزها را بفهمد. حتی وانمود می‌کند برای کنسرو مرغ این کار را کرده است. ولی نمی‌تواند خودش را پنهان کند. کنسرو مرغ را می‌اندازد روی پتو، و سهمیه هرروزش را برمی‌دارد. یعنی من باج نمی‌خواهم. یعنی من نمی‌خواهم مُدام بگویی چرا این طور شده است، چرا آن طور شده است. یعنی ولم کن، بگذار به درد خودم بسوزم. یعنی اینقدر یادم نیاور. و بعد باز وقتی می‌فهمد ممکن است مرد این چیزها را بفهمد، چاره‌ای جز لاپوشانی مجدد نمی‌بیند.

«هروقت از این مرغهایی که مارکش این طوریه، می‌خورم، نمی‌دانم چرا ترش می‌کنم.»

مرد باز پیله می‌کند. و نگهبان به یاد مرد می‌آورد که او هم چندان پاك نیست، چندان بی‌تقصیر نیست. بش می‌فهماند او هم مثل اوست، درست در موقعیت او.

«یکی از بچه‌ها می‌گفت تو قبلاً تو موصل معلم دبیرستان بودی. راست می‌گفت؟»

نگهبان می‌داند چه می‌گویدو مرد می‌فهمد چه می‌شنود. به روی خودش نمی‌آورد. از حرف نگهبان عذاب می‌کشد. اما باز می‌خواهد آن یکی را عذاب دهد. باز می‌خواهد بداند اوچرا می‌خواسته آن چشم مصنوعی را داشته باشد.

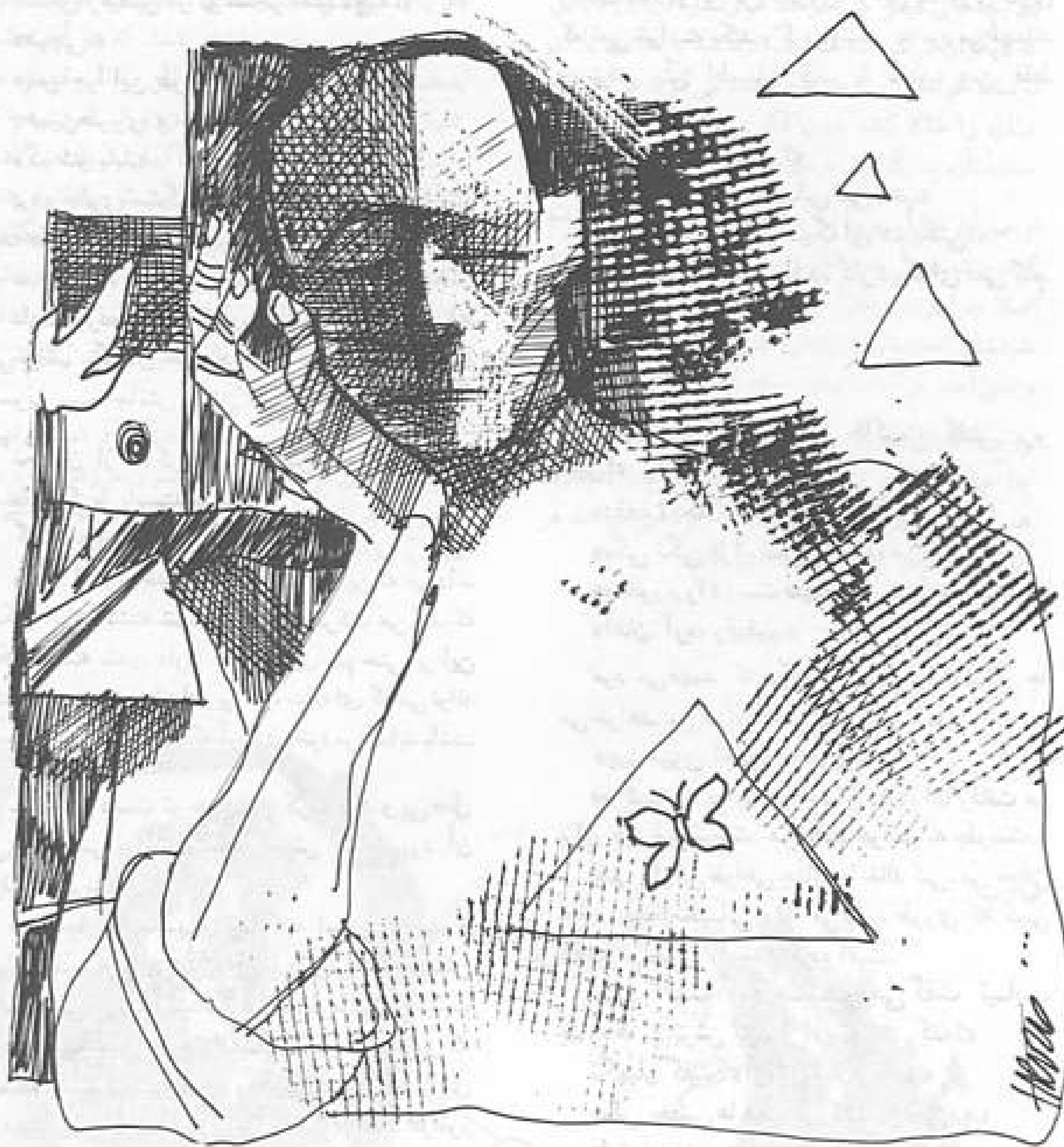
مرد گفت: «نگفتی.»
نگهبان از در سنگر رفت بیرون: «می‌خوام شبها راحت بخوابم.»

می‌خواهد وجدانش راحت باشد، هر شب خوابش را نبیند، هرروز جلوی نظرش نباشد. به یاد مرد هم می‌آورد که اگر این قدر می‌خواهی خیلی چیزها را از پسر بچه بدانی، به خاطر معلم بودنت است، نه چیز دیگر یا چیزهای دیگر. و همین است که سخت است: آدم بودن یا آدم نشان دادن. و همین است که آن چرخه را به وجود می‌آورد وهمه را یکی نشان می‌دهد، نگهبان و مرد گذشته فرمانده و معاونند.

فرمانده گفت: «چیه؟ رفتی توفکر.»
معاون گفت: «به جوری بود این پسره.»
«اینها همه‌شان یه جوری‌اند. این هم یکیش.»
«آمده بود تورو ببینه.»
«احتیاج داشت.»
«این بچه‌ها خیلی از تو روحیه می‌گیرند. می‌دانستی؟»
«بگذار اونها هم این طوری دلشان خوش باشد.»
«ما دلمون به چی خوش باشد؟»
فرمانده برگشت نگاهش کرد: «به هیچی.»

و برای همین چیزهاست که آدم بودن سخت است. نگهبان می‌خواهد فقط نگهبان بماند، مرد هم فقط گورکن. دلشان نمی‌خواهد کسی از آنها بپرسد پس این جنازه کجاست یا خودشان کجایند، در کجای این عالم به سر می‌برند. چه کسی می‌تواند بداند آدم بودن چگونه ست؟

* داستان «من فقط نگهبانم» نوشته محمدرضا کاتب ـ چاپ شده در ادبستان ۴۲



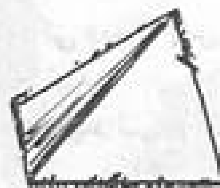
دل مثلث

■ داستانی ساده برای فیلم

● داود حسینی

آدمها:

- ☐ پیرزن و سه پیر پسر فلج او
- ☐ سه لحافدوز
- ☐ سه دوره گرد
- ☐ و چند عابر.



در خانه‌ای محقر ـ کنار تالار سنگلج ـ پیرزنی با دو پیر پسر فلج خود، صبورانه رنج می کشد تا فردا یا پس فردا، بر این دنیای پر از مسکنت چشم ببندد... این که می نویسم، سپاس ناقابلی است نثار ایثار عظیم این پیرزن شریف.

در کوچهٔ پشت تالار سنگلج و کنار این تالار، منزلی قدیمی با در آهنی سبز رنگ دیده می شود. کنار در، سه ویلچر قراضه، سوخته و از کار افتاده روی هم تلنبار شده است. صدای رفت وآمد اتومبیلها از خیابان شنیده می شود. هوا ابری است و باران نم‌نم می بارد.

با صدای گوشخراش رعد، باران تندتر می شود و عابران با عجله از جلو منزل می گذرند. رگبار باران شروع شده است. در آهنی، به آرامی باز می شود. پیرزنی ریزنقش، با چهره‌ای پرچروک و چشمانی آرام و مهربان و موهای سفیدی که از زیر روسری بیرون زده، در آستانه ظاهر می‌شود. به آسمان پر باران نگاه می کند. چادرش را به سر می کشد. از حیاط بیرون می آید. در را می بندد و به طرف خیابان می‌رود. نبش کوچه، کسانی که جلو مغازه مشغول تعویض روغن موتورهایشان بوده‌اند با عجله مشغول جمع‌وجور کردن وسایلشان هستند. انبوه ماشینها، از بالا به پایین، زیر باران بی امان در حرکت هستند. مقابل کوچه، آن سوی خیابان، مرد چهل ساله‌ای، سوار یك ویلچر، بی‌حرکت نشسته است. کنارش روی جعبه‌ای تخته‌ای، مقداری سیگار چیده شده است. پیرزن، با نگاه، دلواپس اوست. و برای عبور از خیابان این پا و آن پا می کند.

خط ویژه، از پایین به بالا، خلوت است. پیرزن جلوتر می‌رود. ماشینها راه نمی‌دهند. یك اتوبوس دوطبقه، مملو از مسافر، سرعت خودرا کم می کند و می‌ایستد. پیرزن از جلو اتوبوس می گذرد و با زحمت به آن سوی خیابان می‌رود و به پسر چهل ساله‌اش

نزدیك می‌شود.
مرد، از کمر به پایین فلج است. لباسی کثیف به تن دارد. نگاهش کودکانه است و کلاه کثیفی به سر دارد. مادر، با خونسردی و کمی عجله سیگارها را از روی جعبه برمی‌دارد. ساك مندرسی کنار ویلچر آویزان است. مشغول گذاشتن سیگارها داخل ساك می‌شود. مرد، مادرش را که می‌بیند، با نوعی شعف پنهان و با لحنی تلخ می‌گوید:

ـ شاش دارم!
زن، با مهربانی و خونسردی می‌گوید:
ـ خیله خب، الان...
و جعبهٔ چوبی را داخل جدول کنار خیابان و مقابل میوه فروشی و کنار جعبه‌های دیگر می‌گذارد. داخل مغازه، میوه‌فروش مشغول راه انداختن مشتری‌هاست و توجهی ندارد. زن کمی منتظر می‌ماند. جوان میوه فروش توجهی نمی‌کند. پیرزن، برمی‌گردد. دو دستهٔ پشت ویلچر را می‌چسبد و آن را به وسط خیابان هل می‌دهد.
ماشینها، زیر باران با عجله انگار که سر می‌برند و کسی راه نمی‌دهد. یك تاکسی برای سوار کردن مسافری جلوتر از ویلچر نگه می‌دارد. پیرزن ویلچر را داخل خیابان هل می‌دهد. ماشینها باز هم راه نمی‌دهند. تا اینکه یك اتوبوس دوطبقهٔ مملو از مسافر، دوباره توقف می‌کند. پیرزن با زحمت از خیابان می‌گذرد. از روی پل مقابل کوچه عبور می‌کند.
ویلچر، زهوار در رفته است و پیرزن با زحمت زیاد آن را تا جلو منزل هل می‌دهد. هر دو لنگهٔ در حیاط را باز می‌کند ویلچر را به داخل حیاط هل می‌دهد.
در آستانهٔ حیاط، محوطه‌ای دو متری قرار دارد. سمت چپ و درست جلو در حیاط، یك رشته پلکان به زیرزمینی تاریك فرو می‌رود. و سمت راست کنار دیوار اتاق، سه پله سیمانی، به معبر باریکی بالا می‌رود، که جلوتر، با یك پلهٔ دیگر، سمت راست می‌چرخد و به اتاقی می‌رود که بالای زیرزمین و سمت چپ و در قسمت بالای حیاط چند متری قرار دارد. یك نردهٔ لوله‌ای، حفاظ این معبر است.

پیرزن، با عجله ساك را از کنار ویلچر برمی‌دارد. با زحمت از لای ویلچر و دیوار اتاق، از پله‌ها بالا می‌رود و داخل اتاق بزرگ سمت راست حیاط می‌شود که پر از خرت و پرت‌های کهنه و کثیف، وسایل آشپزی و محل زندگی خود پیرزن است. ساك را روی صندوقی می‌گذارد. با عجله بیرون می‌آید و در آستانهٔ در حیاط انتظار عبور کسی را می‌کشد...
از سمت چپ، دوچرخه سواری با عجله و رکاب‌زنان جلو می‌آید. لحافدوز است. کمان به تنهٔ دوچرخه و ابزار کار بر ترکبندش بسته است. از مقابل در که می‌گذرد، پیرزن صدایش می‌زند:
ـ اوسا، اوسا!
لحافدوز بی‌اعتنا جواب می‌دهد:
ـ تو این بارون...
و با دست اشاره‌ای می‌کند که یعنی کار نمی‌کنم.
پیرزن، دوباره صدا می‌زند:
ـ وایسا، اوسا.
و دنبال لحافدوز می‌دود.
لحافدوز از دوچرخه پیاده می‌شود و عقب عقب، به زن نزدیك می‌شود.
ـ تو این بارون که کار نمی‌شه کرد!
پیرزن، با دست، به ویلچر و به پشت سر پسرش اشاره می‌کند.
ـ کمك کن... ثواب داره...
لحافدوز متوجه ماجرا می‌شود. با علاقه چرخش را کنار ویلچرهای قراضه تکیه می‌دهد. دسته‌های ویلچر را می‌چسبد و هل می‌دهد. چرخهای جلوی ویلچر به پله‌ها گیر می‌کند و مرد سعی می‌کند به تنهایی ویلچر را از پله‌ها بالا ببرد. موفق نمی‌شود. از پیرزن می‌پرسد:
ـ کدوم اتاق باید بره؟
پیرزن با دست به اتاق بالایی اشاره می‌کند.
لحافدوز، مسیر را وارانداز می‌کند. ویلچر را به عقب هل می‌دهد. خم می‌شود. دست در کمر مرد می‌اندازد.
ـ بیا بغلم... گردنمو بچسب...
مرد فلج قادر به این کار نیست. پاهایش کاملاً فلج و بی‌حرکت هستند. لحافدوز زور می‌زند او را بلند می‌کند. اما مرد سنگین است.
پیرزن ـ تنهایی سخته! صب کن یکی بیاد...
هر دو بیرون می‌آیند و کوچه را وارانداز می‌کنند. زیر باران، یك اتومبیل سواری جلو می‌آید. لحافدوز دست تکان می‌دهد. پیرزن اعتراض می‌کند:
ـ نه،! این نه!
ـ چرا؟!
سواری، از جلو منزل رد می‌شود. و کمی جلوتر توقف می‌کند.
لحافدوز دوباره سئوال می‌کند:
ـ خب کمك کنه!
ـ همسایه هستن...
ـ خب، بهتر...
ـ نه... خیلی کمك کردن. الان یکی میاد...
و به دو طرف کوچه نگاه می‌کند. از سمت چپ و از دور، مردی که چارچرخه‌ای را هل می‌دهد نزدیك می‌شود. داخل چرخ مقداری ظروف پلاستیکی، و چند گونی پلاستیك کهنه که از باران خیس است، دیده می‌شود. مرد، ظاهری ژنده و خیس دارد. جلو منزل که می‌رسد لحافدوز صدایش می‌کند.
ـ بیا یه کمك کن بابا، ثواب داره...
و به ویلچر اشاره می‌کند.
مرد دوره گرد، چرخ را رها می‌کند. با تعجب داخل حیاط را دید می‌زند... داخل می‌شود. قیافهٔ بی‌حرکت و چشمان سپاسگزار مرد فلج را نگاه می‌کند و از پیرزن می‌پرسد:
ـ پسرته؟
ـ آره.
ـ خدا صبرت بده مادر...
و جلو ویلچر می‌رود و به لحافدوز می‌گوید:
ـ بدش دوش من!
لحافدوز ـ نمی‌شه بابا.
ـ چرا نمی‌شه؟.. (رو به مرد فلج) می‌تونی سوار دوشم شی؟
پسر، لبخند می‌زند. با صدای کلفت و فلج می‌گوید:
ـ شاش دارم!
مادر ـ خیله خب! الان!...
سرانجام، مرد دوره گرد، چرخهای جلو ویلچر، و لحافدوز عقب ویلچر را می‌گیرند. از پله‌ها بالا می‌برند. از معبر عبور می‌کنند و جلو در اتاق که پرده‌ای کثیف و کهنه جلو آن آویزان است آن را زمین می‌گذارند. یکی از آنها پاها و دیگری زیر بغل پسر را می‌گیرند. کفشهایشان را درمی‌آورند و او را داخل اتاق می‌برند. صدای لحافدوز از داخل اتاق بلند می‌شود:
ـ کجا بذاریمش؟
پیرزن ـ کنار پنجره.
پیرزن، از پله‌ها پایین می‌آید. گوشهٔ حیاط کوچك، یك ظرف پلاستیکی مایع ظرفشویی را که قسمت بالای آن بریده شده برمی‌دارد و به طرف اتاق از پله‌ها بالا می‌رود.
دو مرد از اتاق بیرون می‌آیند، مشغول پوشیدن کفشهایشان می‌شوند. زن، با ظرف پلاستیکی داخل اتاق می‌شود.
لحافدوز از زن می‌پرسد:
ـ اینو کجا می‌زاری؟
صدای زن از داخل اتاق بلند می‌شود:
ـ گوشهٔ حیاط.
دو مرد، دو سر ویلچر را می‌گیرند. از پله‌ها پایین می‌آورند و سمت چپ، می‌روند و ویلچر را میان خرت و پرت‌ها، و گلدانهای گل، کنار حیاط می‌گذارند. زن از اتاق بیرون می‌آید. مرد دوره گرد می‌پرسد:
ـ کار دیگه‌ای نداری؟
پیرزن ـ نه خیلی ممنون...

مرد دستفروش، بیرون می‌رود و چارچرخه‌اش را هل می‌دهد و به طرف خیابان می‌رود. بعد از او لحافدوز به پیرزن می‌گوید:
ـ خدا صبرت بده مادر...
و از حیاط خارج می‌شود.
زن، مشغول بستن در حیاط جواب می‌دهد.
ـ خدا عمرتون بده. خیلی ممنون...
لحافدوز، دوچرخه‌اش را برمی‌دارد و رکاب‌زنان دور می‌شود. زن، کمی مکث می‌کند. لنگهٔ دیگر در حیاط را می‌بندد و با عجله، سمت چپ کوچه می‌رود... انتهای کوچه به خیابانی می‌خورد که شمالی ـ جنوبی است. وارد خیابان می‌شود و به طرف خیابان جنوبی پارك شهر می‌آید. داخل خیابان بهشت، کنار پیاده‌رو، به طرف در جنوبی پارك شهر می‌رود. و این سوی خیابان، مقابل در پارك توقف می‌کند و پسر دومش را که روی ویلچری زیر باران نشسته تماشا می‌کند:
از داخل پارك، عابران، زیر باران، با چتر و بی‌چتر و با شتاب درگذرند. کنار پیاده‌رو و نزدیك پل روی جدول، کنار ویلچر، سیگارهای پسر فلج روی یك جعبهٔ چوبی از باران خیس می‌شود. پیرزن، با زحمت از عرض خیابان عبور می‌کند. سیگارها را با چادر خشك کرده و داخل ساکی که کنار ویلچر آویزان است می‌گذارد. پسر دوم، نسبتاً تنومند، با لباسهای کثیف، صورت نتراشیده و کلاه به سر ۳۷ـ۸ ساله به نظر می‌رسد. با دیدن مادر، و با لحن دردمندانه و فلج ناله می‌کند:
ـ شاش دارم!
مادر مشغول جمع کردن بساط اوست. زیر لب می‌گوید:

- خیله خب. الان...
جعبهٔ چوبی را زیر پل روی جدول می گذارد. پشت ویلچر را می‌چسبد. و به طرف تالار سنگلج راه می‌افتد... مقابل کوچه، باید از عرض خیابان بگذرد. اما ماشینهای شخصی مجال نمی‌دهند. سرانجام، اتوبوسی دو طبقه مملو از مسافر از سرعت خود کم می‌کند و راه می‌دهد. پیرزن از میان ماشینها که انگار سر می‌برند، از عرض خیابان عبور می‌کند. در مدخل کوچه می‌ایستد. باران شدید است. لباسهای فرزندش را دست می‌زند. چادرش را از گردن باز می‌کند و گوشهٔ آن را روی جوان بی‌حرکت می‌اندازد تا از باران محفوظ بماند و دوباره ویلچر را هل می‌دهد. ماشینها و عابران، با سرعت در رفت وآمدند. داخل کوچهٔ پشت تالار می‌پیچد و به طرف خیابان می‌آید. کوچه نسبتاً خلوت است.

جلو منزل توقف می‌کند. دو لنگهٔ در حیاط را باز می‌کند و ویلچر را به داخل هل می‌دهد. چادر را از روی جوانش برداشته، به سر می‌کشد و منتظر می‌ماند.

مردی، چتر روی سر، و کیسه‌ای میوه به دست، عبور می‌کند. توجهی ندارد و پیرزن هم او را صدا نمی‌زند. از طرف مقابل، مردی از دور می‌آید که یك پیت حلبی را روی سرش گذاشته و داخل پیت فریاد می‌زند:

- آب... حوضیه!... آب حوض!

جلو می‌آید. چکمه‌های ساق بلندی به پا دارد. مقابل در که می‌رسد پیرزن صدایش می‌کند:

- آقا! آقا!

مرد - آب حوض؟!

صدای باران روی پیت حلبی، شنیدنی است!

پیرزن - حوضم کجا بود... (به ویلچر اشاره می‌کند) کمکم کن، ثواب داره!

آب حوضی، پیت را از روی سرش برمی‌دارد و کنار در می‌گذارد. پشت ویلچر قرار می‌گیرد و با تعجب داخل خانه و اوضاع مرد فلج را تماشا می‌کند. و می‌پرسد:

- پسرته؟
- آره...
- خدا صبرت بده مادر جان... چیکار کنم؟

پیرزن، که ساك سیگار را برداشته، از کنار ویلچر از پله‌ها بالا می‌رود، به اتاق اشاره می‌کند.

- ببریمش اون تو!

و خودش داخل اتاق سمت راست می‌شود و ساك را کنار ساك قبلی، روی صندوق می‌گذارد و بیرون می‌آید. آب حوضی، به تنهایی با ویلچر کلنجار می‌رود. چرخهای جلوی آنرا بلند می‌کند تا روی پله‌ها بگذارد. موفق نمی‌شود.

پیرزن - تنهایی نمی‌شه!

مرد جلو ویلچر می‌آید و سعی می‌کند مرد را به دوش بکشد. با لحن مهربان به پسر فلج می‌گوید:

- می‌تونی سوار دوشم شی؟... ها؟... بیا رو دوشم!

چهرهٔ پسر می‌شکند، طوری که انگار الان به گریه می‌افتد. و با صدای بم و حزن‌آلودی ناله می‌کند:

- شاش دارم!

مرد، دچار تردید می‌شود. به پیرزن که در آستانهٔ در منتظر کس دیگری است نگاه می‌کند.

پیرزن، از در حیاط سرك می‌کشد. از طرف خیابان دوچرخه سواری که یك کیسهٔ پلاستیکی روی سرش کشیده، رکابزنان نزدیك می‌آید. لحافدوز دوم است. کمان به تنه و ابزار بر ترکبند دوچرخه‌اش دارد و زنگی می‌زند... پیرزن صدایش می‌کند:

- اوسا... اوسا...

لحافدوز، درحالیکه از مقابلش می گذرد، با تعجب می‌پرسد:

- تو این بارون؟

و رد می‌شود. پیرزن دنبالش می‌رود.

- وایسا... اوسا... وایسا!

لحافدوز می‌ایستد. عقب عقب به زن نزدیك می‌شود.

پیرزن - یه کمك بده... (به پسرش اشاره می‌کند) ثواب داره...

لحافدوز، پسر فلج را از پشت سر، در ویلچر می‌بیند. متوجه می‌شود. دوچرخه‌اش را کنار ویلچرهای قراضهٔ کنار در می‌گذارد و به کمك می‌آید. حیاط محقر، پسر فلج و زندگی ادبار پیرزن را، که انگار زیر باران دارد از دست می‌رود، تماشا می‌کند و می‌پرسد:

- پسرته؟
- آره.
- خدا صبرت بده. چیکار کنم؟

آب حوضی می‌گوید:

- بگیر بلندش کن... یا علی!...

هر دو با هم کمك می‌کنند. از معبر باریك می‌گذرند. و جلو اتاق ویلچر را روی زمین می‌گذارند. آب حوضی، چکمه‌هایش را در می‌آورد. پرده را کنار می‌زند. داخل اتاق را می‌بیند. و به پیرزن که گوشهٔ حیاط، دنبال ظرف پلاستیکی دیگری رفته است، می‌گوید:

- اینو کجا بذاریم؟

پیرزن - کنار اون یکی!

دو مرد، پسر فلج را از روی ویلچر برمی‌دارند. داخل اتاق می‌شوند. پرده کثیف اتاق می‌افتد.

پیرزن، با یك ظرف پلاستیکی خالی مایع ظرفشویی که قسمت بالای آن بریده شده از پله‌ها بالا می‌رود. دو مرد از اتاق بیرون می‌آیند. کفش می‌پوشند. پیرزن از آنها می‌خواهد:

- خدا عمرتون بده... اینو هم بذارین اونجا...

و به گوشهٔ حیاط اشاره می‌کند.

پیرزن داخل اتاق می‌رود. دو مرد ویلچر را بلند می‌کنند. از پله‌ها پایین می‌آورند و گوشهٔ حیاط، کنار ویلچر قبلی و میان خرت و پرت‌ها و لگن‌هایی می‌گذارند که از باران به صدا درآمده‌اند، و از حیاط خارج می‌شوند.

آب حوضی پیتش را برمی‌دارد و با زن که از پله‌ها پایین می‌آید خداحافظی می‌کند.

- مادر، خدا صبرتو زیاد کنه... کاری نداری؟

پیرزن - نه... خدا عمرت بده...

آب حوضی، پیت را روی سرش می‌گذارد و به طرف خیابان می‌رود. لحافدوز، دوچرخه به دست جلو در می‌ایستد. و با شرمندگی و آرام از پیرزن می‌پرسد:

- ببخشین مادرجان... چرا اینجور شدن؟

پیرزن - چه می‌دونم!... قسمت من این بوده...

لحافدوز - خدا کریمه... خدا ارحم‌الراحمینه... الله یحب الصابرین، مادرجان... خداحافظ...

سوار دوچرخه، و رکابزنان، دور می‌شود...

پیرزن، یك لنگهٔ در حیاط را می‌بندد. قصد بستن لنگهٔ دیگر را دارد که انگار چیزی به خاطرش می‌رسد. از پله‌ها بالا می‌رود. داخل اتاق دست راست می‌شود. از میان لحافهای مندرس، جاجیمی بیرون می‌کشد. یك کیسهٔ پلاستیك برمی‌دارد. زیر باران کیسه را روی سرش می‌گذارد. از حیاط بیرون می‌آید. در را می‌بندد و کلید را در جیب می‌گذارد و داخل کوچهٔ باریکی می‌شود که از مقابل خانه‌اش به طرف خیابان بوذرجمهری می‌رود. و زیر باران بی امان، دور می‌شود.

در خیابان بوذرجمهری، از مدخل کوچهٔ باریك بیرون می‌آید. و به آن سوی خیابان نگاه می‌کند.

ماشین‌ها، از راست به چپ، از ابوسعید به گلوبندك، انگار سر می‌برند. مقابل یك میوه فروشی آن سوی خیابان، روی یك ویلچر، یك کیسهٔ پلاستیك مخصوص حمل خیار افتاده است. و در چند قدمی ویلچر، یك جعبهٔ میوه قرار دارد که هیچ سیگاری روی آن دیده نمی‌شود.

پیرزن، دلواپس، به خیابان می‌زند. و شجاعانه‌تر از دفعات قبل، عرض خیابان را طی می‌کند. کنار ویلچر می‌رود. زیر جعبه را نگاه می‌کند. چند قوطی خالی سیگار از باران خیس شده است. با غصه می‌گوید:

- بازم سیگاراتو دزدیدن... هان؟

و پلاستیك را که از باران خیس است، کنار می‌زند. جوان تنومند، ۳۵ ساله به نظر می‌رسد. لباسی ژنده، کلاهی مندرس، صورتی کثیف و نتراشیده، و چهره‌ای خیس از اشك دارد. ناگهان چهره‌اش می‌شکند و مثل یتیم مادر مرده‌ای گریه سر می‌دهد:

- اوهو... اوهو... اوهو... اوهو...

و تمام هیکلش در ویلچر، با هر هق‌هق گریه تکان می‌خورد. روی دامن و زانوهای پسر، چند بسته از انواع سیگارها که خیس و نمناك شده‌اند دیده می‌شود. مادر آرام می‌گیرد. و به میوه فروشی پشت سر نگاه می‌کند. مرد میوه فروش - که سیگارها را در بغل جوان گذاشته - از آستانهٔ مغازه داد می‌کشد:

- کمك می‌خوای؟

پیرزن - نه... خدا عمرت بده...

پسر همچنان زوزه می‌کشد.

- اوهو... اوهو... اوهو.

و بر پهنهٔ صورتش، اشك و باران درهم می‌دوند.

پیرزن که متوجه ماجرا شده آرام و خونسرد می‌پرسد:

- خودتو خیس کردی؟
- اوهو... اوهو... اوهو.

با گوشهٔ چادر، صورت پسر را خشك می‌کند و می‌گوید:

- گریه نکن... عیب نداره... گریه نکن!

سیگارها را داخل ساك مندرس کنار ویلچر می‌گذارد. جاجیم را روی بدن پسر می‌اندازد، جعبه را جلو میوه‌فروشی داخل جدول می‌گذارد و از میوه فروش می‌پرسد:

- پلاستیکو نمی‌خوای؟

میوه فروش، که مشغول کار خویش است، دست (نه) تکان می‌دهد.

زن، دوباره پلاستیك را روی سر پسرش می کشد، ویلچر را هل می دهد و با زحمت از میان ماشینها عبور می کند.

از خط ویژه، اتوبوسی دو طبقه، مملو از مسافر جلو می آید. نرسیده به پیرزن توقف می کند و چراغ می زند. پیرزن از خط ویژه می گذرد. از روی پل، داخل کوچهٔ باریك می شود و زیر باران، باران بی امان... دور می شود.

و مقابل منزلش، از کوچه بیرون می آید. در حیاط را باز می کند. ویلچر را داخل حیاط هل می دهد. پلاستیك را از روی سر پسر جمع کرده، تا می کند و درآستانهٔ در انتظار می کشد.

در کوچه، کسی نیست. اما از انتهای کوچهٔ مقابل پیرمرد ریزنقشی که چیزی روی سرش انداخته جلو می آید... به مدخل کوچه که می رسد، پیرزن صدایش می زند:

ـ آقا... آقا...

پیرمرد ـ (فریاد می کشد) سم... پا... شی می کنیم... پشت خود یك تلمبهٔ سمپاشی حمل می کند و بند یك ساك را روی دوش گرفته است. جلوتر می آید.

ـ سمپاشی؟، مادر؟...

ـ نه... خدا عمرت بده... (به ویلچر اشاره می کند) یه کمك کن به من... ثواب داره...

پیرمرد سمپاش پشت ویلچر می آید. با تعجب داخل حیاط کوچك و محقر پیرزن را نگاه می کند که باران روی طشت ها و لگن های گوشهٔ آن رنگ گرفته است...

پیرمرد سمپاش، تلمبه را از دوش پایین می آورد و کنار در حیاط می گذارد. ساك را هم پایین می آورد و به پیرزن می گوید:

ـ اینو یه جا بذار خیس نشه مادرجان...

زن، ساك پیرمرد را که حاوی پاکتهای سم است، و ساك پسرش را داخل اتاق سمت راست، روی صندوق می گذارد. وقتی بیرون می آید می بیند که پیرمرد مشغول دوش گرفتن پسر است. پیرزن می گوید:

ـ خودشو خیس کرده...

پیرمرد، دست می کشد.

ـ پس چه جوری ببرمش؟

ـ تنهایی نمی شه...

و از داخل حیاط به بیرون سرك می کشد.

پیرمرد سمپاش می پرسد:

ـ پسرته؟

پیرزن ـ آره...

و به چهرهٔ پسر نگاه می کند: نگاه شاد و کودکانه، در چهره ای شکسته و پیر، که لبخند می زند.

ـ چند سالته؟... هان...

پسر، لبخند می زند و با خوشحالی، با صدای کلفت و توی گلو می گوید:

ـ شاش، شاش، شاش کردم!

پیرمرد با شوخ طبعی می گوید:

ـ بگو، سمپاشی کردم! باشه؟!

پسر، خندهٔ مریضی می کند.

پیرمرد از بالای پله ها می پرسد:

ـ کسی نیومد؟

پیرزن ـ چرا.

و به انتهای کوچهٔ مقابل نگاه می کند.

دوچرخه سواری رکابزنان جلو می آید. یك کیسهٔ زبالهٔ بزرگ و سیاه را روی سر و تنه اش کشیده و جلوی چشمهای خود را سوراخ کرده است. جلوتر می آید. در مدخل کوچه که می رسد و به سمت خیابان که می پیچد، پیرزن صدایش می زند:

ـ اوسا... اوسا...

لحافدوز سوم است. کمان و ابزار بر دوچرخه اش آویزان است. متوجه نشده و رکابزنان دور می شود. پیرزن، با عجله دنبالش می رود و دوباره صدایش می زند:

ـ اوسا!... وایسا!... اوسا؟

کیسه زبالهٔ لحافدوز، هنگام پیاده شدن از دوچرخه، پاره می شود. عقب عقب به زن نزدیك شده با تعجب می پرسد:

ـ توی این بارون؟... چی داری؟!...

پیرزن به ویلچر اشاره می کند.

ـ یه کمك به من بده... ثواب داره...

لحافدوز متوجه می شود. دوچرخه را به ویلچرهای قراضه تکیه می دهد و پشت ویلچر می ایستد. دوباره، دو مرد، ویلچر را بلند می کنند و جلو در اتاق می گذارند. کفشهایشان را در می آورند. پسر را روی دست بلند کرده داخل اتاق می روند.

پیرزن، پشت سر آنها، پردهٔ اتاق را بالا می زند و درآستانهٔ در می ایستد. اتاق بسیار کوچك و محقر است. گوشهٔ بالای آن، یك تلویزیون بزرگ قرار دارد. و سه تشك مندرس دو طرف تلویزیون ولو است. روی دو تشك کنار پنجره، دو پسر دراز کشیده اند. و دو ظرف پلاستیکی لای پای آنهاست. متکاها، لحافها، و تمام اشیاء خانه چرك و کثیف است.

دو مرد، از تماشای دو پسر دیگر جا خورده اند.

لحافدوز می پرسد ـ اینا برادرن!؟

پیرزن ـ آره... بذارینش رو تشك.

دو مرد، جوان فلج را، با زحمت روی تشك می خوابانند و از اتاق بیرون می آیند.

توی درگاه پیرزن می گوید:

ـ خدا عمرتون بده... اینو هم بذارین اونجا...

و به دو ویلچر دیگر در گوشه حیاط که زیر باران خیس شده اند، اشاره می کند. خودش داخل اتاق می رود و مشغول برداشتن ظروف پلاستیکی و پوشاندن عورت بچه ها می شود...

پسر اول، با صدای شکسته و مغشوشی می گوید:

ـ روشن... روشن کن... ننه سگ!

پیرزن زیر لب غر می زند:

ـ آخه تو چی از این می فهمی؟

و به طرف تلویزیون می رود و آن را روشن می کند. صدای آرام و یکنواخت و ظریفی از تلویزیون پخش می شود که دربارهٔ «فلسفه» حرف می زند.

ـ حرکت اعراض و تبدل آنها به جواهر! این حرکت، همان حرکت جوهری است. اساس فلسفه. در همهٔ مکاتب فلسفی...

روی صفحهٔ تلویزیون، چهرهٔ مردی آشکار می شود که به سخنرانی خود دربارهٔ فلسفه ادامه می دهد...

پیرزن مشغول تر و خشك کردن بچه هاست که پرده پس می رود و پیرمرد سمپاش داخل اتاق می آید. اهرم تلمبه را تکان تکان می دهد.

ـ بزن کنار!!

و لولهٔ آبفشان را گوشه اتاق می گیرد.

پیرزن مخالفت می کند.

ـ لازم نیس! خدا عمرت بده...

ـ لازمه مادر!

و فس و فس، گوشه و کنار را سمپاشی می کند.

پیرزن ـ آخه، بوش،... بچه هامو...

مرد ـ نترس، فقط شپش و کنه و سوسکو می کشه! با این پهلوونا، کاری نداره!

سمپاش، با زبر و زرنگی همه جا را سم می پاشد. حتی لای پای بچه ها را! یکی از پسرها با صدای عقب مانده به مادر فرمان می دهد!

ـ خاموش کن! گه! گه!

پیرزن، با مهربانی و خونسردی تلویزیون را خاموش می کند. سمپاش کارش را تمام کرده است. موقع رفتن می گوید:

ـ حالا در اتاق رو ببند.

پیرزن ـ آخه... بچه هام؟

سمپاش ـ گفتم که... هیچی شون نمی شه... بیا، بیا بیرون در رو ببند.

مرد سمپاش، بیرون می رود. از پله ها به طرف در حیاط عبور می کند. زن از اتاق بیرون می آید. در اتاق را می بندد. کمی مکث می کند. دلواپس است. پیرمرد سمپاش از جلو در داد می زند:

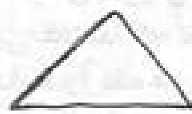
ـ بی زحمت ساك منو بده، مادر جان...

پیرزن، ساك اورا از روی صندوق برمی دارد و به او می دهد. سمپاش خداحافظی می کند و می رود.

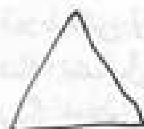
پیرزن، جلو اتاق برمی گردد. نگران بچه هاست! در اتاق را چارتاق باز می کند و پردهٔ اتاق را کنار می زند، تا بوی سم خارج شود! و به بچه هایش صدمه نزند.

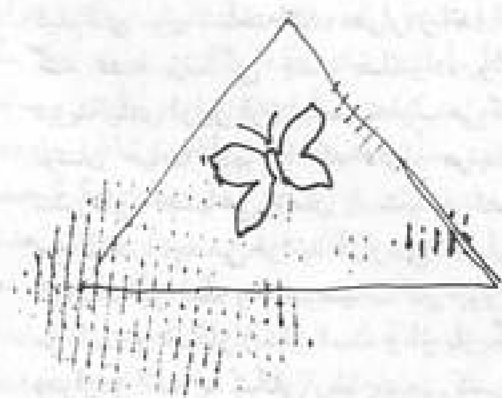
و بعد، جلو در حیاط می آید... باران بی امان همچنان می بارد و صدای رنگی که بر طشت ها و لگنها گرفته، اکنون دلنواز است. پیرزن، یك لنگهٔ در را می بندد. داخل کوچه را می بیند. کسی نیست. و بعد، به آرامی لنگه دیگر را هم می بندد...

۶۸/۱۲/۲۵











■ نگاهی به «هواردز اند»

یکی از بهترین فیلم‌های سال
و نامزد ۱۱ جایزه اسکار

«هواردز اند»
قصه‌تفاوت عظیم طبقاتی

□ گردآوری و ترجمه: وصال روحانی

اشاره:

بیش از سه دهه است که «اسماعیل مرکانت» به عنوان تهیه کننده‌ی دلسوز و «جیمز ایوری»، در هیئت کارگردان خلاق، به تهیه فیلم‌های باارزش مشغول اند. بیشتر آثار آنان، اقتباس از روی کارهای باارزش ادبی و آن دسته از رمان‌هایی هستند که تحرک و ماجراهای تند زیادی ندارند و ریشه‌های حیات اقوام (عمدتاً اروپایی) را مطرح می‌کنند. بنابراین، آثار ایوری و مرکانت، مانند کتاب‌هایی که به آنها روی می‌آورند (بیشتر نوشته‌های ای.ام. فورستر) سنگین و آرام، اما گویای حقایقی مهم مانند اختلاف طبقاتی و گرایش‌های حساب شده‌ی آحاد تشکیل دهنده‌ی این طبقات به سوی یکدیگر است.

آخرین اثری که از آنان ارائه شده است و امسال بعد از «نابخشوده»ی کلینت ایست‌وود، و شاید همطراز با آن، از بهترین فیلم‌های سال شناخته شد، «هواردز اند» است که قصه زندگی چند خانواده را در «بریتانیا»ی اوایل قرن بیستم تعقیب می‌کند و نوسان حیات آنها را که دقیقاً مرتبط با تنش‌های اجتماعی زمان است، به تصویر می‌کشد. آنچه می‌خوانید گزارشی تحلیلی از کیفیات این فیلم و خصوصیات کار ایوری و مرکانت و همکاران‌شان است و از بازیگران «هواردز اند»، به شکلی رسا یاد می‌کند.

* شناسنامه فیلم
«هواردز اند»

تهیه شده توسط: اسماعیل مرکانت، کارگردان: جیمز ایوری، فیلمنامه از: روت پراور جاب والا، براساس کتابی از: ای.ام.فورستر، مدیریت فیلمبرداری: تونی پیرس رابرتز، طراحی صحنه: لوچیانا اریگی، طراحی لباس: جن بیوان و جان برایت، ادیت از: اندرو مارکاس، موزیك از: ریچارد رابینز، بازیگران: آنتونی هاپکینز، ونسا ردگریو، هلنا بونهام کارتر، اما تامپسون، جیمز ویلبی، سام وست و جما ردگریو در نقش‌های اصلی، رنگی، زمان نمایش: ۱۴۰ دقیقه، محصول: سونی کلاسیکز.

به آسانی می‌شود فهمید چرا تا سال پیش، رمان «هواردز اند» نوشته‌ی ای.ام. فورستر (به سال ۱۹۱۰)، به فیلم برگردانده نشده بود. حرکت و تحرك در این قصه، در کمترین حد است و تحرك را بیشتر باید در تلاش برای یافتن احساسات روحی و درونی کاراکترها سراغ کرد و تغییرات مکرری که در دیدگاه کاراکترهای قصه پدید می‌آید و به این لحاظ به دشواری در قالب سینمای تجاری و عامه‌پسند جای می‌گیرد. برخی معتقدند شاید «آلن رنه» و «جوزف لوزی» درصورتی که سالها پیش دست بکار می‌شدند و قصد می‌کردند که این فیلم را بسازند، بهتر از جیمز ایوری به کارگردانی این اثر دشوار نایل می‌آمدند. اما به این طرز باور، نمی‌توان اعتماد کامل داشت. چرا که از یك سو، جیمز ایوری، مشکلات زیادی را که این رمان در تبدیل شدن به یك فیلم ایجاد می‌کند، به خوبی تجزیه و تحلیل کرده و با معضلات، به خوبی مواجه شده است و از سوی دیگر، او به دلیل کار طولانی و زیاد روی رمان‌های پیچیده و سنگین و غیرمتعارف «ای.ام. فورستر»، بیش از هرکسی مهارت طرف شدن با آثار وی را دارد. فراموش نکنیم که «آقا و خانم بریج» (محصول دسامبر ۱۹۹۰)، «موریس» (محصول پاییز ۱۹۸۷)، «اتاقی با یك منظره» (محصول بهار ۱۹۸۶) و پیش از آنها، «اروپایی‌ها» و «بوستونی‌ها»، محصول سالهای ۱۹۷۹ و ۱۹۸۴، همگی اقتباس‌هایی ادبی و عمدتاً از روی آثار همین رمان‌نویس بودند که ایوری باتوانایی در سروسامان دادن به آنها، عمل کرده بود. این بار نیز ایوری و فیلمنامه‌نویس محبوبش «روت پراور جاب والا» (نویسنده‌ای با ریشه‌های لهستانی، هندی و انگلیسی!!)، دیالوگ سنگین فورستر را در فیلمنامه، سادگی می‌بخشند و بعلاوه، روح ظریف طنزگونه‌ای را که در برخی جاهای آن وجود دارد، عیان می‌کنند. این کار به قدری با موفقیت انجام می‌شود که جایزه اسکار بهترین سناریو اقتباس شده امسال به روت پراور جاب والا رسید و این تکرار اسکاری بود که این هنرمند، در سال ۱۹۸۶ در پروژه مشترك دیگرش با جیمز ایوری یعنی «اتاقی با یك منظره» به تصاحب آن توفیق یافته بود و البته در آن سال و در آن فیلم نیز، خانم جاب والا، رمان فورستر را به یك فیلمنامه عالی بدل کرده بود.

نمادهای زندگی طبقه متوسط

همانند رمان فورستر، فیلم ایوری و فیلمنامه‌ی «پراور جاب والا»، نمادهای زندگی طبقه متوسط عصر «ادواردیان» را در بریتانیا به تصویر می‌کشد. دو خواهر متین وتحصیل‌کرده با نامهای «هلن شیلیگل» و «مگ شیلیگل» که قدری از طبقه متوسط این عصر بالاتر هستند، در این داستان باید خود را با سودجویی و طماع بودن تاجری به نام «هنری ویلکاکس» عادت دهند. «هواردز اند»، خانه‌ی آبا و اجدادی همسر هنری ویلکاکس، «روت» (با بازی ونسا ردگریو، هنرپیشه قدیمی و چیره‌دست بریتانیایی)، دربردارنده‌ی تمامی مزارع و چمن‌زارهای عمیق و باتلاق مانندی است که همچون سنت زندگی انگلیسی در خارج از شهرها است و در پایان فیلم می‌بینیم که این چمنزارها، به آرامی رو به

زوال می‌روند. پس از مرگ «روت»، هنری ویلکاکس بامگ شیلیگل ازدواج می‌کند و این وصلت، به نوعی نشانگر اوج صعود طبقه متوسط زنان در بریتانیاست. چیزی که امروز گفته می‌شود، سالها بعد، در زمان مارگارت تاچر در بریتانیا باز رخ داده است. اما درحالیکه فورستر اعتقاد داشت راه از بین بردن تنش‌های طبقاتی، نزدیك کردن طبقات به یکدیگر، و برقراری عشق بین آنها است، نظرات او در سال ۱۹۹۳، فقط احساس گرایی مفرط به حساب می‌آید.

در تضاد کامل

مگ شیلیگل و خواهر جوانترش هلن (با بازی هلنا بونهام کارتر، هنرپیشه بریتانیایی و از افراد موردنظر همیشگی در پروژه‌های ایوری و اسماعیل مرکانت، تهیه کننده همیشگی فیلمهای او)، پس از فامیل شدن با هنری ویلکاکس (با بازی آنتونی هاپکینز، هنرپیشه مطرح، توانا و پرسابقه بریتانیایی)، باورهای خود را در تضاد کامل با ارزش‌های کاذب موردنظر وی می‌یابند. ویلکاکس، صاحب کمپانی لاستیك‌سازی «ایمپریا وست آفریکا» است و از طریق این کمپانی، سود هنگفتی به جیب می‌زند. «اما تامپسون»، هنرپیشه ۳۴ ساله بریتانیایی، که برای بازی بسیار درخشان در نقش مگ، جایزه اسکار نقش اول زن سال را مال خود کرد، باید در قالب زنی هویدا شود که هوشیار و فهمیده است. اما در تضاد باطبقه‌ی کاری است که به‌تازگی بدلیل وصلت با ویلکاکس، به آن پیوسته است. وقتی مقابل هنری زانو می‌زند و کمك او را می‌طلبد، مانند یك مرید تمام عیار می‌ماند که به سخنگویی با مراد خود پرداخته است. اما احساسات نقش شده بر صورتش و نوع ادای کلمات، از بی‌اعتقاد بودن او به مراد حکایت دارد. لکن مگ شیلیگل بزودی یاد می‌گیرد که نقشی که باید بازی کند، چیست. و «پراور جاب والا»، در صحنه‌هایی دیگر، آنچه را که بر زنان ارزشمند در عصر «ادواردیان» بریتانیا نازل شده است، به تصویر می‌کشد. وقتی لئونارد باست بر اثر راهنمایی غلط هنری ویلکاکس، از کار در کارخانه برکنار می‌شود، هلن شیلیگل که همراه با خواهرش مگ، با وی آشنایی پیداکرده‌اند، از اینکه سکوت اختیار کند، خودداری می‌ورزد و آشفته می‌شود. بعداً، هنری ویلکاکس، بپاخیزی هلن را در این ماجرا نشانه‌ی نبود تعادل روانی او می‌داند و یك پزشك روانکاو را برای مداوای او استخدام می‌کند. و اینجاست که داستان، حالت رمان‌های معمول امروز (اواخر قرن بیستم) را می‌یابد. اما آشکار است که هلن شیلیگل دارد بابت آنچه هنری ویلکاکس و همتاهایش، پایین آوردن خود و طبقه‌اش و همردیف شدن با طبقه‌ی نازل لئونارد باست می‌دانند، مجازات می‌شود.

حالتی امروزی

و همچنین مشخص است که جیمز ایوری دارد به رمان فورستر، تمرکز و حالتی امروزی می‌دهد و همان طور با آن برخورد می‌کند که بیشتر با رمان «موریس»، وی، که به سال ۱۹۸۷ آنرا به فیلم برگرداند، در هر دو مورد، فردی که بی‌محابا به قوانین حاکم بر اجتماع حمله می‌کند و علیه آنها می‌شورد، به مظهر احساسات ناب بدل شده و روشنگر تمام کژی‌های موجود در اجتماع می‌شود. جیمز ایوری، در گرفتن صحنه‌ای که در آن، مگ شیلیگل بامطرح کردن مساله‌ی ارتباطات هنری شیلیگل، قصد ملایم ساختن برخورد وی با خواهرش را دارد، استادی به خرج می‌دهد. خشم هنری ویلکاکس در این صحنه، بعد از شنیدن حرفهای «مگ»، فراوان است. «پراور جاب والا»، حتی قدری طنز خشك و گزنده، چاشنی این صحنه که فورستر در رمان خود، آن را بیرحمانه می‌خواند، می‌کند.

کاراکتر «هنری ویلکاکس» در این سکانس، درعین اینکه مشغول اعتراف به گناهان خود است، این جمله را خطاب به همسرش، مگ ادا می‌کند: دیگر درباره‌ی این موضوع صحبت نخواهیم کرد. از سوی دیگر، دیالوگ صریح و جالب مابین هلن شیلیگل ولئونارد باست، تفاوت‌های عظیم مابین حالات رومانتیك طبقه هلن و واقعیت‌های زندگی باست رانشان می‌دهد. باست می‌گوید: من طلوع آفتاب را دیدم. هلن می‌پرسد: آه، حتماً بسیار پرشکوه بود. و باست اظهار می‌دارد: نه، درواقع بسیار تیره بود.

تم‌هایی تلخ که ملایم می‌شود

شاید جیمز ایوری، براساس نیاز، تندی‌های رمان فورستر را کاهش می‌دهد و تم‌های تلخ موردنظر نویسنده را ملایم‌تر می‌کند. در نمای زیبای آخر فیلم، هلن شیلیگل را می‌بینیم که مشغول بازی با فرزندش در دشت است و این نشان از آن دارد که همه چیز دارد خوب پیش می‌رود و حکایت از آن دارد که کاراکترها و ماجراها تداوم و ارتباط مناسبی با یکدیگر برقرار کرده و دو زن، توانسته‌اند به حاکمیت مردها بر زندگی خود پایان دهند. اما کتاب فورستر، در تضاد آشکار با فیلم ایوری، به ما می‌گوید که مسایل خوب پیش نرفته است. و چگونه هم می‌توانست پیش برود، درحالی که از سه کاراکتر اصلی در قصه، یکی ورشکست شده، دیگری زندانی شده است و آن یکی، جان سپرده است؟ گاهی اوقات، ابداعات سازندگان فیلم، به موفقیت زیادی رسیده، و به دیالوگ و فضای فیلم، زندگی بهتری می‌بخشند. وقتی مگ و هنری، در صحنه‌ی پیشنهاد ازدواج، با یکدیگر گفتگو می‌کنند و یا زمانی که این دو در دفتر کار هنری، به بررسی امور و گفتگو مشغولند، روابط این دو حال و هوای آزادی را می‌یابد که مطلقاً در کتاب فورستر، نشانه‌اش را نمی‌یابیم. تصویرسازی شاعرانه و صحنه‌های مربوط به رویاها، به روشنی حالات درونی و افکار کاراکترها را معلوم می‌کند. کاراکتر لئونارد باست، عاطفه‌ی تماشاگران را نسبت به خود برمی‌انگیزد و این بیشتر به خاطر این است که سام وست در ایفای نقش او، موفق است و نشان می‌دهد که این کاراکتر، موقعی که مشکلات به او هجوم می‌آورند، از نظر فیزیکی و روحی، بکلی تغییر می‌یابد. در آغاز بروز مشکلات، او مغرور و باقدرت دفاعی، به‌پا می‌خیزد. اما در پایان کار، او مردی شکسته و ناتوان است و ناامیدانه به سوی «هواردز اند» می‌شتابد تا هلن را باز ببیند. کارگردانی خلاقانه‌ی ایوری، نظر تماشاگران را نسبت به کاراکتر لئونارد باست صریح‌تر و آشکارتر می‌سازد. وقتی باست، از شرایط کاری‌اش ناراضی است و احساسات عاطفی، او را از پای درآورده است، در اداره، یك کتاب ستاره شناسی را از جیبش درمی‌آورد و با نگاه کردن به متن و تصاویر آن، حس می‌کند که به طرز سحرآمیزی، همراه با میز کارش، به یك جنگل انبوه زیبا منتقل شده است. در ادامه‌ی فیلم، از فرط ناراحتی ندیدن هلن، او دوباره خواب می‌بیند که به دنبال هلن رفته است، به این منظور که چتر بارانی‌اش را از وی پس بگیرد. اما در خواب می‌بیند که مقابلش یك در بزرگ و ضخیم آهنین قرار دارد، که این نماد همان تفاوت عظیم طبقاتی است که غیرقابل گذر است. فقط جای تأسف دارد که سازندگان «هواردز اند»، با این طبع طناز، چرا بیش از این به مسخره گرفتن جامعه متضاد بریتانیا نپرداخته‌اند و در این ارتباط، بیشترین حدی که به پیش می‌روند، تصویر کاریکاتور مانندی است که از فرزند لاابالی و بی‌فرهنگ هنری، به نام چارلز به دست می‌دهند.

نوسان آن ایام

فیلم، تحول شگرفی را که در آن فاصله زمانی در بریتانیا رخ داد، نشان می‌دهد. از شروع قرن بیستم تا سال ۱۹۱۰، انگلستان از یك کشور صنعتی پیشرو، به یك مملکت اقتصادی موفق تغییر وضع داد. هنری ویلکاکس، به خواهران شیلیگل تذکر می‌دهد که شرکت بیمه‌ی لئونارد باست، بزودی منحل می‌شود، اما چند ماه بعد نظرش را در این مورد تغییر می‌دهد. که این نکته، بیش از آنکه به تفاوت افکار شخصی و تخمین نادرست شخص ویلکاکس مربوط باشد، به نوسان آن ایام مرتبط می‌شود. طی فیلم، صحنه‌های متعددی از حرکت اتومبیل‌ها و درشکه‌های مرتبط با اسب، در کنار یکدیگر می‌بینیم و اشاره‌های مکرری به برچیده شدن غیرقابل اجتناب خانه‌ی خانواده شیلیگل و بنا نهادن خانه‌های کوچك کارمندی در جای آن می‌بینیم. و مهمتر از همه، اینکه، فیلم، این ملك‌های قدیمی را نمادی از تغییر پیوسته‌ی طبیعت وجودی و اقتصادی انگلستان می‌انگارد. ملك «هواردز اند»، ابتدا ازدست «روت»، به دست همسر تاجرش هنری ویلکاکس، منتقل می‌شود، سپس به دست یك انسان مهربان از طبقه‌ی متوسط ـ مگ شیلیگل ـ می‌افتد و سرانجام آماده‌ی انتقال به دست فرزند هلن و لئونارد (که در کتاب فورستر، مظهر طبقه‌ی پایین‌تر اجتماع است) می‌شود. عصر «ادواردیان»، پرنوسان و پرزحمت بوده است، اما از آنجا که مگ شیلیگل بدنبال برقراری ارتباط رفته و به آن نایل آمده است، نسل شایسته‌ی بعدی، انگلستان را ارث می‌برد.

یك کاراکتر زن بسیار قوی

بحثی در این نیست که اسماعیل مرکانت و جیمز ایوری، یك کاراکتر زن بسیار قوی و راهنما و قابل تکیه، در وجود «مگ شیلیگل» می‌آفرینند. مگ، زنی پیچیده است، چون با ازدواج با هنری ویلکاکس، ایده‌های پیشروانه و مترقی خود را در معرض تهدید قرار می‌دهد و آنها را کم‌رنگ می‌کند. مگ، روزگاری از اعضای پروپاقرص گروههای تحقیق و مباحث بود، اما بعد از ازدواج، از آنها دوری می‌گزیند. چون هنری بر این باور است که آنها، حرف‌های بیربطی می‌زنند، اما وقتی لئونارد باست وارد صحنه می‌شود و درخواست‌ها و ایده‌هایش را مطرح می‌کند، شرایط مخاطره‌آمیزی برای مگ ایجاد می‌شود و حالا مگ می‌خواهد که روح ناآرام هنری را به آرامش برساند و وظیفه روحی و معنوی خودرا در این ارتباط انجام دهد. آن نطق غرّای او، که طی آن، سیمای گرگ‌صفت هنری را عیان می‌کند، در راه رسیدن به همین هدف، صورت می‌پذیرد و در پایان، مگ به آنچه می‌خواهد، می‌رسد. مساله این است که «اما تامپسون»، در ایفای نقش این زن، بسیار تابناك و صاحب شخصیت ویژه،

کاملاً موفق است و سیمایی عجیب از این کاراکتر به دست می‌دهد. مگ، به‌یادماندنی‌ترین کاراکتر این فیلم است و هیچ جای تعجب ندارد که آکادمی علوم و هنرهای سینمایی، جایزه اسکار بهترین بازیگر زن سال را به «اما تامپسون» می‌دهد. بازی او طی فیلم، گیرا و صاحب سبک است و بنظر می‌رسد که هرچه هست، از وجود او متصاعد می‌شود و اوست که خط و ربط تمام عکس‌العمل‌های کاراکترها را در دست دارد. اوست که حضور دارد و اوست که حرف می‌زند و دیگران را متأثر از خویش می‌کند. بی‌شك، این یکی از جالب‌ترین کاراکترهای زنان در تاریخ سینماست و اماتامپسون با بازی کردن عالی آن، به بزرگان این صنعت پیوسته است.

حضوری همیشگی در کارهای «برانا»

درخشش «اما تامپسون» بی‌زمینه نبوده است. او همسر کنت برانا، هنرپیشه و کارگردان معروف سینما و تئاتر بریتانیا است که از سال ۱۹۸۶ به این سو، پیوسته در این دو عرصه خبرسازی می‌کند و به لارنس اولیویه دوم مشهور شده است. «اما تامپسون»، بعنوان همسر و همراه «برانا»، از ۱۹۸۷ به بعد، حضوری همیشگی در کارهای تئاتری و سینمایی وی داشته است که نقطه‌ی اوج آن، در فیلم عالی «هنری پنجم» محصول نوامبر



۱۹۸۹ بود که نامزد چندین و چند جایزه اسکار شد. «اما تامپسون» در این فیلم، با هنرمندی و مهارت، نقش همسر هنری پنجم را بازی می‌کرد و در غوغای سه ساعته‌ی فیلم، با آنکه حضورش طولانی نبود، درخششی ستودنی داشت. پروژه‌های مشترك بعدی این دو همسر، فیلم پلیسی دلهره‌آمیز «دوباره مرده»، محصول ۱۹۹۱، سپس «دوستان پیتر» محصول ژانویه ۱۹۹۳ که فیلمی است درباره گردهم‌آیی دوباره دوستان دانشگاهی (این بار بدون ارتباط با کتابهای شکسپیر، که دستمایه‌ی همیشگی برانا و همسرش است) و آنگاه، «هیاهوی بسیار برای هیچ»، محصول مه ۱۹۹۳، باز براساس نمایشنامه مشهور شکسپیر است. از یاد نبریم که اواخر پائیز امسال، اما تامپسون در فیلم جدید جیمز ایوری و اسماعیل مرکانت که باز براساس رمان دیگری از ای.ام.فورستر است و«بقایای روز» نام دارد، ظاهر می‌شود. فعلا دوره، دوره‌ی اما تامپسون است و به او سبك «مریل استریپ» در حدفاصل سالهای ۱۹۷۸ تا ۱۹۹۲، نقش «زن اول هنرمند جامعه سینما» را بازی می‌کند و مریل استریت دوم لقب گرفته است. و با آن پیشینه‌ی قوی تئاتری و حس بازیگری تئاتری، این قیاس چندان هم بیربط نیست.

بدون تغییرات اساسی

هرقدر که شخصیت‌پردازی مگ شیلیگل، هنرمندانه و موفقیت‌آمیز انجام می‌شود، ساختن کاراکتر هنری ویلکاکس کامل جلوه نمی‌کند، با اینکه آنتونی هاپکینز، هنرپیشه توانای بریتانیایی، مسئول اجرای این نقش است و او در صحنه‌های پایانی فیلم، هنگامی که پسرش به جرم قتل «لئونارد باست»، راهی زندان شده است، حالات یك مرد شکست خورده و درهم کوبیده را خوب ارائه می‌دهد، اما باز تغییراتی بنیادین در او دیده نمی‌شود. وقتی هنری، وصیتنامه اش را می‌خواند، باز همان نماد کامل یك فرد کاپیتالیست است که افراد دور و برش را به چشم یك شیئی می‌بیند. و این به هرحال، کاراکتری است که ایوری و روت پراور جاب والا، ساخته‌اند و هاپکینز، مامور پیگیری و ارائه‌ی آن است و نباید چیزی بدان بیفزاید که تخطی از خط اصلی محسوب شود. بیشتر که او می‌توانست خلاقیت خود را با آزادی بیشتر، بپرورد و چیزی به کاراکترها اضافه کند، اثر تحسین‌آمیز آن را در «سکوت بره‌ها»، محصول مارس ۱۹۹۱ دیدیم که جایزه اسکار بهترین بازیگر مرد سال را به او رساند. تم‌های متنوع و اشراف گرایانه‌ی «هواردز اند» نمایانگر ایده‌های گروه فرهنگی «بلومزبری» است که فورستر به آن تعلق داشت. او و هم ایده‌هایش می‌گفتند که هنر به شرط اجرا و ارائه‌ی خوب آن، باید زندگی روزمره را به چیزی پیوسته درحال پیشرفت بدل کند و حالتی اسرارآمیز به آن ببخشد. فورستر، در کتاب «ابعاد یك رمان»، می‌پرسد: چگونه یك آواز می‌تواند با فرهنگ عوام مخلوط شود؟ و هنر ایوری و مرکانت، این تیم فیلمسازی سه دهه‌ای، که سالها و سالهاست با یکدیگر کار می‌کنند و هر روز بیشتر به سوی تکامل می‌روند، این است که توانسته‌اند به خوبی، این دو دنیای متفاوت مورد اشاره‌ی فورستر را با یکدیگر تلفیق کنند. اوج موفقیت آنها، زمانی است که طبقه متوسط تحصیلکرده و هنردوست را مقابل طبقه تاجرپیشه قرار می‌دهند و این تقابل شگرف را با دیالوگی صریح و تصاویری فریبنده به نمایش درمی‌آورند.

یك اقتباس برجسته

اما ایوری و دستیارانش، بدون لغزش هم نیستند و این لغزش، بیشتر زمانی آشکار می‌شود که آنها توجهی بیش ازحد به فضای قصه نشان می‌دهند و حالات بیرونی را بر تضادهای درونی ارجحیت بخشیده و مانند فورستر در کتابش، به انتقاد از کاراکترهای زن قصه مشغول می‌شوند. البته شمار این سکانس‌ها و میزان این لحظات، خوشبختانه بسیار کم است، وگرنه «هواردز اند» به این خوبی که می‌بینیم، از کار درنمی‌آمد. می‌توان با اطمینان گفت که این یك اقتباس برجسته و هیجان‌آور از اثری ادبی است که غنای خود را پیوسته به رخ می‌کشد و فیلمی است که مضمون و محتوای قوی دارد و بسیار خوب و حساب شده حرکت می‌کند. بیهوده نیست که این فیلم درخشان، امسال نامزد دریافت ۱۱ جایزه اسکار شد (همسو و برابر با «نابخشوده»ی کلینت ایستوود) و سرانجام ۳ جایزه عمده را مال خود کرد. فیلمنامه عالی «روت پراور جاب والا» و بازی عالی‌تر «اما تامپسون»، فقط بخشی از نشانه‌های این درخشش است و مهمتر، بافت کاملا کلاسیك این اثرات که البته چیز تازه‌ای نیست و ایوری و مرکانت از ۱۹۷۶ به بعد، پیوسته درحال ایجاد آن بوده‌اند. این دو طی این مدت، با پرداختن به آثار خوب ادبیات جهان، برخی از آنها را با وفادار ماندن به اصل کتاب، و با افزودن بافت کامل سینمایی به آنها، به آثار درخشانی بدل کرده‌اند. «بوستونی‌ها» به سال ۱۹۸۴ که ونسا ردگریو در آن بازی می‌کرد، یك فیلم کامل بود و «اتاقی با یك منظره»، اعتبار ایوری و مرکانت و همچنین پراور جاب والا را کامل کرد. اما همواره به نظر می‌رسید که بین سبك کاملا هنری قصه گویی آنان و طبقه‌ی عوام سینمارو، فاصله ای عمیق وجود دارد و هیچیك از فیلمهای آنان، به اثری پرفروش بدل نمی‌شود. «اتاقی با یك منظره» که آمریکایی‌ها همان قدر آنرا خوب تحویل گرفتند که اروپایی‌ها، اولین اثری بود که فاصله را پر کرد و مردم را به ایوری و همکارانش نزدیك کرد. فاصله‌ی موجود، با «موریس» و «آقا و خانم بریج»، از نو ایجاد شد، اما «هواردز اند» به سبك «اتاقی با یك منظره»، دوباره تماشاخانه‌ها را در اروپا و آمریکا پر کرد. مطمئناً با سبك کاری که ایوری، مرکانت و پراور جاب والا دارند، تغییری در روش حرکت‌شان پدید نمی‌آید («بقایای روز» به اثر بعدی آنان، همان‌طور که پیشتر آمد، قصه‌ای دیگر از ای.ام. فورستر است)، اما دست‌کم این دلخوشی برای جامعه سینما وجود دارد که به عنوان گروهی از فرهنگی‌ترین مردمان سینمای غرب، ایوری و دستیارانش آثار باارزشی به جای می‌نهند.

ارائه فیلم‌های هنری ناب

والبته بعد تجاری قضیه نیز از آنان غافل نمی‌ماند. چهار ماه پیش، کمپانی والت‌دیسنی با آن فیلمها و کارتون‌های پرفروش خود و در شرایطی که از ۱۹۸۶ دوره حیات پرشکوه دومی را آغاز کرده است، کمپانی مرکانت ـ ایوری را خرید و از این پس، هرچه این کمپانی تولید می‌کند، متعلق به کمپانی والت‌دیسنی خواهد بود. والت‌دیسنی، مطمئناً برای فروش و سود بیشتر این کار را نکرده است، چون این چیزی است که ابعاد زیادی دارد. فقط دو فیلم بلند کارتونی این کمپانی با نامهای «زیبا و هیولا» و «علاءالدین»، هرکدام بیش از ۱۶۰ میلیون دلار، فقط در آمریکا و کانادا، فروش داشته‌اند و فیلمهای سودساز دیگری نیز در کار بوده‌اند. سران والت‌دیسنی، کتمان نمی‌کنند که خرید کمپانی مرکانت ـ ایوری، برای داشتن و ارائه فیلم‌های هنری ناب است. همین که به این صفت شناخته شوند و همین که فیلمی مانند «هواردز اند» بسازند، برای این دو سینماگر و همکارانشان، افتخاری بزرگ است.

● نگاهی به نمایش همسرایی «مختـار»، اثر دکتر محمود عزیزی

همسرایی «مختار»؛ گرفتار میان نوگرایی و یک کار کلاسیک

■ محسن بیگ آقا

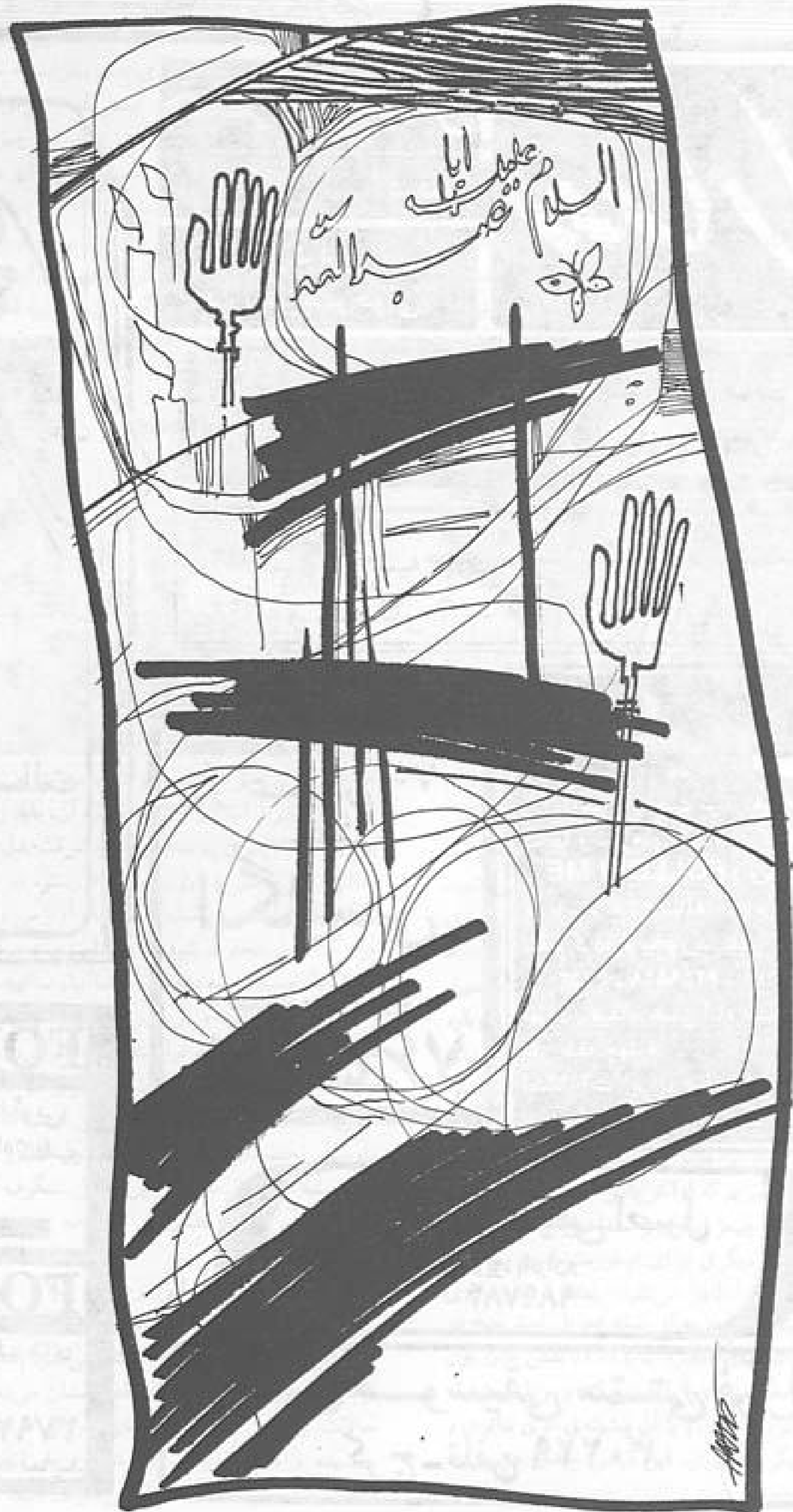
□ همسرایی مختار
□ نویسنده و کارگردان: دکتر محمود عزیزی
□ طراح حرکات موزون: نادر رجب‌پور
□ آهنگساز: احمد پژمان
□ رهبر ارکستر: فریدون ناصری
□ اشعار متن: محمد رحمانیان
□ با همراهی ارکستر سمفونیک
□ بازیگران: محمود عزیزی، تاتیا جوهری، بهرام ابراهیمی، حبیب دهقان‌نسب، و...
□ تالار وحدت، تیرماه ۱۳۷۲.

نمایش همسرایی مختار، به زندگی مختار، پیش و پس از واقعهٔ کربلا می‌پردازد. گردآوری یاران، نبردها و دلاوریهای مختار در مقابل عبیدالله بن زیاد و نقش مردم در خونخواهی امام حسین(ع)، همگی در نمایش جای خاصی دارند. خصوصاً ابراهیم بن مالك اشتر در میان یاران مختار، جایی برتر دارد. او فرمانبردار مختار است و با قاطعیت به نبرد با دشمنان برمی‌خیزد و تا پایان، مختار را همراهی می‌کند تا رسالتش را به پایان برد و انتقام خون همه نبردکنندگان کربلا و عوامل آنها را بگیرد. تاریخ طبری پایان قیام مختار را در سال شصت و هفتم هجری ذکر می‌کند. یعنی هنگامی که مختار شصت و سه سال داشت.

پس از نمایش «یادگار سالهای شن» در سال گذشته، «همسرایی مختار» بلافاصله در همان تالار وحدت، به قیام مختار می‌پردازد. سبك دکتر محمدعلی رفیعی، کارگردان نمایش اول، کاملاً با شیوهٔ کار دکتر عزیزی متفاوت است. با اینهمه، انتخاب مضمون مشابه، میل کارگردانان را به کار در فضای سنتی با اجراهای مدرن نشان می‌دهد. جایی که محدودیتها گریزپذیر می‌شوند و آنچه می‌ماند، در پس ظاهر ماجرایی است که با شکلی مدرن به اجرا درمی‌آید و کارگردان را در ابداع راحت می‌گذارد.

دکتر عزیزی پس از یك تنفس کوتاه با نمایش «کمدی پرنده سبز» ـ که البته ورطه‌ای جذاب اما خطرناك در حیطه کمدی سبك بود ـ «همسرایی مختار» را با کادری زبده و حرفه‌ای به روی صحنه برده است. این نمایش، ادامهٔ درست و منطقی اولین کار دکتر عزیزی، «تبعیدی» است که نمایشی بود اساساً بر مبنای حرکات موزون بدن و موسیقی همراه‌کنندهٔ نمایش. در «تبعیدی» طراحی صحنه و موضوع برگزیده شده، کاملاً انتزاعی بود. گویی تنها در این فضاست که می‌توان اجرایی امروزینه براساس حرکات بدن را به روی صحنه برد. با نمایشهای بعدی دکتر عزیزی اما، این توهم می‌شکند. در «یونس» و بخصوص نمایش «مسلم بن عقیل»، کارگردان از فضای آبستره جدا می‌شود و حکایات مذهبی را روایت می‌کند. در «مسلم بن عقیل» با تجربه‌ای بر روی یك تعزیه روبروییم. موسیقی الکترونیکی به خوبی با صحنه‌پردازی و طراحی لباس هم‌آهنگ است. حرکات موزون نمایش، گاه ـ مثلاً در مورد یزید و یارانش ـ شکل حرکات عروسکی را پیدا می‌کنند و دست‌نشاندگی و بی‌هویتی آنها را نشان می‌دهند. نکتهٔ جالب این که دکتر عزیزی پس از تجربهٔ اولش در «تبعیدی»، بقیهٔ آثارش را در تالار وحدت به نمایش درآورده است. تالاری که اصلاً تالار موسیقی است، اما اتفاقاً مناسب‌ترین فضا را برای تئاتر مدرن دکتر عزیزی فراهم می‌آورد.

«همسرایی مختار» ادامهٔ نمایش «مسلم بن عقیل»



است. اما این بار گروه کُر و ارکستر سمفونیك و تعدد بازیگران، فضایی تازه را خلق می کنند. فضایی که از موسیقی کلاسیك و هم‌آوایی آغاز می شود و به سمت نمایشی موزیکال سیر می کند. ترکیب رنگها در نمایش به کابوسی رنگارنگ می‌ماند. طراحی صحنه به حد کافی گسترده است تا فضای دشت و از طرفی دروازهٔ قدیمی شهر را به نمایش بگذارد. لباس سربازان به رنگ خاکی می زند که برای آنها رنگی کلاسیك است. مختار و ابراهیم بن مالك اشتر لباسی سفید با شال آبی بر تن دارند؛ به نشانهٔ رهائی و تلاششان برای آزادی و آرامش. زبان نمایش، زبان حرکات موزون است. هنگامهٔ نبردها در شهر، به رقص مرگ می‌ماند. دو طرف، شمشیر به دست به دور یکدیگر می چرخند و در پس این معرکه، آنچه می ماند مردان بر زمین نقش‌بسته هستند. □

نمایش با سوگواری مختار آغاز می شود. مختار در جلو صحنه دراز کشیده و دو گروه همسرایان در دو طرف صحنه ایستاده‌اند و هم‌آوایی می کنند. پیش‌درآمد نمایش با بیتی در سوگ مختار آغاز می شود: «زخمه بزن به زخم من / که تك سوار مرده است». مختار مرد تنهای نمایش است و با مرگش نمایش آغاز می‌شود و پایان می‌یابد. نمایش، ریتم بسیار حساب شده‌ای دارد. در ابتدا، ضرب آهنگ نمایش با صحنه‌های موازی بارگاه ابن‌زیاد و مردم شهر و یاران مختار، بسیار کند است. تماشاگر پس از صحنه‌های پرتنش حضور مختار در شهر، مدتی به انتظار می نشیند تا پرده‌ای پایین بیاید و شکل بارگاه و مدخل محل اقامت ابن‌زیاد را به خود بگیرد. با پیشرفت نمایش، ضرب آهنگ آن نیز افزایش می یابد. صحنه‌های کوتاه بارگاه ابن‌زیاد، طولانی‌تر می شود ـ و در ترکیب صحنه‌ها، یك بار هم او را در کنار بارگاه و در جدال با ابن‌زیاد می بینیم ـ و در اوج نمایش، ناگهان صحنه‌ها پرتنش و پویا می شوند. بارگاه ابن‌زیاد حذف می‌شود و ماجرا به تمامی در شهر می گذرد. حتی ابن‌زیاد هم حالا به آنجا آمده است. این ضرب‌آهنگ، کاملا هم‌آهنگ با داستان، جز با سیر دراماتیك قوی نمایشنامه پدید نیامده است. کارگردان ریتم درام را به خوبی می شناسد و در تنش صحنه‌ها و اوج و فرود نمایش، عناصر صحنه را با آن هم‌آهنگ می کند. این هم‌آهنگی در کاربرد ارکستر سمفونیك نیز دیده می شود. در ابتدا، تا میانهٔ نمایش موسیقی و آوای همسرایان نقشی اساسی در نمایش دارد. اما با اوج نمایش، سیر درام از کارکرد موسیقی پیشی می گیرد و همسرایان از صحنه حذف می شوند. با پایان نمایش و فرو نشستن دوبارهٔ درام، همسرایان بار دیگر ظاهر می‌شوند و همان سوگواری آغاز را در کنار مختار به خون در غلتیده آغاز می کنند. اینجا دیگر حرف اول را درام می‌زند و عنصر غالب نمایشی، عناصر فرعی را کنار می‌زند. همین نکته است که به «همسرایی مختار» شکل می‌دهد و آنرا تا پایان جذاب نگه می‌دارد.

با این همه و با تاکید بر جنبه‌های دراماتیك نمایش، نوعی ناهمگونی در کار به چشم می‌خورد که آن یکدستی و استحکام «مسلم بن عقیل» را از آن دور می کند. در «مسلم بن عقیل» همان معدود عناصر بکار گرفته شده، هم‌آهنگ و ساده، اجرای یکنواختی را ارائه کردند. اما در «همسرایی مختار» در زمینهٔ ایجاد تناسب میان موسیقی ارکستر سمفونیك و اجرای نمایش سنتی به شکل مدرن، نوعی خلأ وجود دارد. دکتر عزیزی نمایش را با همراهی همسرایان و ارکسترسمفونیك آغاز می کند. اما به تدریج و در میان صحنه‌ها، موسیقی الکترونیك از موسیقی کلاسیك صحنه پیشی می گیرد و به نوعی، ضرورت آن را انکار می کند. این مورد، پیش از آنکه به کار احمد پژمان به عنوان آهنگساز نمایش ـ که در زمینهٔ موسیقی الکترونیك تحصیل کرده است ـ بازگردد، به تناقض در کار دکتر عزیزی مربوط است.

دکتر عزیزی می‌خواهد نمایشش مدرن باشد، اما عملا از فرم کلاسیك اپرا استفاده می کند. از طرف دیگر، حرکات موزون نمایش، با موسیقی الکترونیك بیشتر نمایشی موزیکال است، تا یك اپرای کلاسیك. تضاد میان کلاسی‌سیسم و مدرنیسم و از طرفی وابستگی به فرمهای کلاسیك ـ که وسوسه‌انگیزند و گاه ضروری ـ همچنان بر دوش نمایش سنگینی می کند. دکتر عزیزی جوانها را مخاطب خود می‌داند و به آنها امید بسته است، اما در عین حال قالبهای مدرن آثارش را از قید و بندهای کهن رها نمی کند. بدون ارکستر سمفونیك و آوای همسرایان، براستی نمایش «همسرایی مختار» قابل اجرا نبود؟ هنگامی که موسیقی الکترونیك کاربردی کامل دارد و حتی گاه برای برخی صحنه‌ها کارکرد افکتیو پیدا می کند، به نظر می‌رسد موسیقی کلاسیك با آن ابهت و زحمت اجرای زنده در پایین صحنه، لااقل ضرورتی ندارد. موسیقی تصویری و فضاساز احمد پژمان به حد کافی حس و حال لازم را به صحنه‌ها می‌دهد.

در مورد زبان نمایش نیز، گاه نوعی دوگانگی دیده می‌شود. از شعرهای نمایش (که توسط محمد رحمانیان نویسندهٔ خوب اما کم کار این سالها نوشته شده است) که توسط گروه همسرایان خوانده می شود، که بگذریم، زبان نمایش، محاوره‌ای است. اما با توجه به تاثیرپذیری فراوان دکتر عزیزی از تعزیه که در نمایشهای دیگرش هم نمایان بود، چند صحنهٔ شعرخوانی در میان نمایش وجود دارد. در میان این صحنه‌ها، صحنهٔ محاورهٔ شاعرانهٔ زن خولی، مختار و ابراهیم بن مالك اشتر جای خاصی دارد. این صحنه از درخشانترین صحنه‌های نمایش است. اما ارزش آن به طور مجرد، چیزی به نمایش نمی‌افزاید. لحن این صحنه، کاملا متفاوت با دیگر صحنه‌هاست. حتی حرکات موزون نیز در این صحنهٔ تعزیه‌وار به حداقل می‌رسد و جدا از صحنه‌های دیگر قرار می گیرد. اصرار در استفاده از نمایش سنتی تعزیه درست در میان یك نمایش مدرن، از یکدست شدن نمایش جلوگیری می‌کند. نکته در این است که کارگردانی به معنای هم‌آهنگی و تناسب دادن به بخش بخش عناصر نمایش، باید این تناقضها را حل کند. مثال صحنهٔ شعرخوانی تعزیه، در نوع خود یکی از صحنه‌های کامل و خوب است. همچنانکه کار ارکستر سمفونیك و هم‌آوایان بی نقص می نماید. همچنانکه در صحنه‌ها از موسیقی الکترونیك نیز به خوبی استفاده شده است، اما همهٔ اینها حتی در اوج، به تنهایی نمی توانند یك نمایش خوب را خلق کنند. ترکیب این موارد و عنصر کارگردانی است که به نمایش شکل می‌دهد و ترکیبی یکدست می آفریند. بدون این عنصر، شکلی متناقض در نمایش پدید می‌آید که میان اجرای مدرن و جسورانه و استفادهٔ بینابین از عناصر کهنه و نو معلق می‌ماند.

نوع نمایشهای دکتر عزیزی، هنر بازیگری را در قالبهای متفاوتی عرضه می کند. اینجا دیگر حرکات مهمند و نه مثلا کار با چهره. بازیگرانی مانند نادر رجب‌پور ـ که طراحی حرکات موزون را نیز به عهده دارد ـ و تانیا جوهری که پیش از این هم در نمایشهای دکتر عزیزی ظاهر شده‌اند، اینجا هم آشنا با کارند و از عهدهٔ نقشهایشان برمی‌آیند. اما بهرام ابراهیمی ـ که بازی بسیار خوبش در نمایش «آخر بازی» (به کارگردانی پروانه مژده) در سالهای اخیر به خاطرماندنی است ـ با وجود سعی فراوانش، در نقش ابن‌زیاد چندان موفق نیست. تلاش برای درآوردن طنز در شخصیت ابن‌زیاد هم نمی‌تواند جانی به نقش بدهد. فراموش نکنیم که ابن‌زیاد قرار است در مقابل مختار قرار بگیرد و شخصیت متقابل او را هم تقویت کند. اما در اینجا از ضعیف‌ترین شخصیتهاست. نقش مختار را خود دکتر عزیزی بازی می کند، که البته نمی‌تواند الگویی برای بازیگری نوع تئاتر مورد علاقه‌اش «تئاتر کامل» باشد. نقش مختار، بیشتر نقشی است که با صدای بازیگر و تیپ ظاهری آن القاء می‌شود. وگرنه از حرکات موزون در آن کمترین بهره گرفته شده است. خصوصیات بدنی، طرز راه رفتن و زیر و بم صدا در این مورد حرف اول را می زند. اما در میان بازیگران، باید از حبیب دهقان‌نسب نام برد که ورزیده‌ترین بازیگر صحنه است. بازیگری که با قدرت و ظرافت در نقش ابراهیم‌بن مالك‌اشتر ظاهر می‌شود. بازی دهقان‌نسب در این نقش چنان قابل توجه است که شخصیت مختار را در رویارویی، زیرسلطه می برد: یك بازی پرشور در مقابل بازی آرام مختار قرار می‌گیرد. تانیا جوهری در «همسرایی مختار» نقش مهمی دارد. راوی ماجرا و ارتباط‌دهنده و موجزکنندهٔ فصلهای نمایش و در عین حال نقش زن خولی، توسط این بازیگر ارائه می شود. راوی، کاغذ به دست به میان صحنه می آید و ادامهٔ ماجرا را تعریف می کند و به تماشاگر برای صحنهٔ بعد آمادگی می دهد.

در یك صحنه، این ارتباط، از رابطه با تماشاگر هم فراتر می‌رود و جزئی ارگانیك از عناصر صحنه می‌شود. جایی که مختار و یارانش در یك طرف صحنه، برای ابراهیم بن مالك اشتر و یاران او در طرف دیگر صحنه علامت می‌دهند. اما دو طرف از دریافت علامتهای ناگهانی آشفته شده‌اند. در این صحنه، راوی به میان می‌آید و علت سرگردانی هر دو طرف را باز می گوید. ارتباطی بین تماشاگر و راوی ـ نویسنده و کارگردان ـ برقرار می شود که شخصیتها از آن غافلند.



آموزش

☐ کلیات نظام جدید آموزش متوسطه
امور اجرایی نظام جدید آموزش متوسطه ـ وزارت آموزش و پرورش ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۴۷ ص.

☐ تعلیم و تربیت جهانی در قرن بیستم
ترجمه و تألیف: امان‌الله صفوی ـ نشر قطره ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۷۵ ص ـ ۵۸۰۰ ریال.

☐ آموزش بزرگسالان در کشورهای گوناگون
گروه نویسندگان ـ ترجمه: هادی فرجامی ـ انتشارات آستان قدس رضوی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۷۲ ص ـ ۲۵۰۰ ریال

ادبیات

☐ عشق در ادب فارسی
دکتر ارژنگ مدی ـ انتشارات پژوهشگاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۲۹۶ ص ـ ۲۰۰۰ ریال

☐ جناس در پهنهٔ ادب فارسی
جلیل تجلیل ـ انتشارات پژوهشگاه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ـ ۹۴ ص ـ ۸۰۰ ریال.

☐ در بی کرانهٔ آبی
ضیاءالدین ترابی ـ نشر دنیای نو ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۸۰ ص ـ ۱۶۵۰ ریال.

☐ گزینهٔ رستم و اسفندیار
انتخاب و شرح: دکتر حسن انوری ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۴۸ ص ـ ۱۷۰۰ ریال.

☐ غروب آری، انتها... اما
کاروایشی گورو ـ ترجمه: مریم ناظم‌زاده ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۵۷ ص ـ ۲۹۵۰ ریال.

☐ سرود سبز باران (به ضمیمهٔ بالهای زخمی پروانه‌ها)
جواد نعیمی ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۰۴ ص ـ ۵۰۰ ریال.

☐ عزاداران بیل
غلامحسین ساعدی ـ نشر قطره ـ چاپ سیزدهم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۵۹ ص ـ ۳۱۰۰ ریال.

☐ گزینهٔ مثنوی مولوی
انتخاب و شرح: دکتر توفیق. هـ. سبحانی ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۶۴ ص ـ ۱۸۰۰ ریال.

☐ تنگهٔ زانکوها
حسین بهزاد ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۷ ص ـ ۴۰۰ ریال.

☐ عشق و مستی
محمدحسین کسرایی ـ انتشارات کسرایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲۰ ص ـ ۳۲۰۰ ریال.

☐ بیلی بتگیت
ادگار لارنس دکتروف ـ ترجمه: بهزاد برکت ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۷۳ ص ـ ۳۶۰۰ ریال.

☐ بر لبه پرتگاه
محمدرضا بایرامی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ ۸۸ ص ـ ۴۴۰ ریال.

☐ چه دشوار است سخن
احمد مطر ـ ترجمه: صفاءالدین گچی ـ ناشر: مترجم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۶ص ـ ۱۲۰ تومان.

☐ اقلیم عشق
تضمینی از: ترجیع بند هاتف اصفهانی ـ اثر: حسین لاهوتی صفا کاشانی ـ سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۳ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

☐ بد مردن (یك شعر)
وحید طلوعی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۸ص ـ ۱۰۰ تومان.

اقتصاد

☐ ربا و قرض در اسلام
محمدحسین ابراهیمی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲۷ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

☐ مضاربه در اسلام
محمدحسین ابراهیمی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۴۲ ص ـ ۱۱۰ تومان

☐ نقش نظام اداری و برنامه‌ریزی ژاپن در توسعه اقتصادی، اجتماعی این کشور بهزاد علیپور تهرانی ـ مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۵۳ ص ـ ۱۷۰۰ ریال.

تاریخ

☐ طلوع رستاخیز (دوران اصلاحات امیرکبیر)
ا. بهداد ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۲۸ ص ـ ۱۷۰۰ ریال.

☐ بجنورد گذرگاه شمالی خراسان
احسان سیدی‌زاده، علی اکبر عباسیان ـ انتشارات اردشیر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۷۳ ص ـ ۱۹۰۰ ریال.

جامعه‌شناسی

☐ مبانی جامعه‌شناسی علم
دکتر منوچهر محسنی ـ کتابخانه طهوری ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۳۵ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

دین

☐ برهان قاطع پیرامون قیامت (جلد اول)
علی اکبر سیفی ـ مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۱۵ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

روانشناسی

☐ ماندن در وضعیت آخر
امحاب، هریس، تامس ا.هریس ـ ترجمه: اسماعیل فصیح ـ نشر فاخته ـ چاپ ششم ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۸۳ ص ـ ۳۱۰۰ ریال.

☐ وضعیت آخر
تامس ا. هریس ـ ترجمه: اسماعیل فصیح ـ نشر فاخته ـ چاپ یازدهم ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۴۲ ص ـ ۲۸۰۰ ریال.

ادبستان

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ مؤسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

تاریخ

نام خانوادگی

شغل

آدرس دقیق پستی

شماره تلفن

کدپستی

صندوق پستی

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

□ بازگشت به خانه

جان بردشاو ـ ترجمه: رویا منجم ـ چاپ ونشر بنیاد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۲۲ ص ـ ۲۹۸۰ ریال.

سفرنامه

□ به سوی اصفهان

پیر لوتی ـ ترجمه: بدرالدین کتابی ـ انتشارات اقبال ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۹۲ ص ـ ۲۴۰۰ ریال.

سیاست

□ ساختار سیاسی ژاپن

مجید رییسی نیا ـ مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۱۳۶ ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ نظم نوین جهانی، دموکراسی جدید

عباس فرح بخش ـ شرکت انتشارات جهان معاصر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۲۷ص ـ ۲۷۵ تومان.

کودکان و نوجوانان

□ داستانهای خوب برای بچه‌ها

حسن منصوری ـ انتشارات مهرداد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۲۱ ص ـ ۱۱۰۰ ریال.

□ دو رکاب و چهارپا

محمد حمزه‌زاده ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۰ ص ـ ۶۰۰ ریال.

□ راز پنهان

حجت‌الله سیفی ـ انتشارات برگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۷۲ ص ـ ۳۶۰ ریال.

□ شکر چگونه به دست می آید؟

کاترین دسرینیه ـ تصاویر: پیره ماری والات ـ برگردان: مینا حسینی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۵۰۰ ریال.

□ یک مشت خاک (مجموعه داستان)

محمد علی گودینی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۷ ص ـ ۲۰۰ ریال

□ محصولات باغ: میوه و سبزی‌ها

گودمورل ـ تصاویر: رنه‌متلر ـ برگردان: مینا حسینی ـ چاپ اول: ۱۳۷۲ ـ ۵۰۰ ریال.

□ احکام نوجوانان

مقدمه: استاد جعفر سبحانی ـ عبدالرحیم موگهی ـ انتشارات آزاد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۴ص ـ ۵۵تومان

□ مسواک

نویسنده: مؤسسه فرهنگی تربیتی توحید ـ نقاشی: محسن زمانی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰ ص ـ ۳۵تومان

□ گریز

غلامرضا آبروی ـ تصاویر: محسن زمانی ـ مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۰ص ـ ۱۸۰ ریال.

□ در گورستان

عباس صالح مدرسه‌ای ـ تصاویر: محسن زمانی ـ مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲ص ـ ۲۵۰ ریال.

مرجع

□ کتابشناسی ایران ـ جلد نهم

دکتر ماهیار نوابی ـ ناشر: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۶۸ ص ـ ۱۴۰۰ ریال.

□ راهنمای کامل ایتالیایی ـ فارسی

سیدعبدالله خادمی ـ ناشر: زبان‌سرا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۷۶ ص ـ ۲۶۰۰ ریال.

□ فهرست تحلیلی کتابها و اسناد آموزشی یونسکو در دهه ۸۰

تهیه و تنظیم: دکتر سیمین دخت جهان پناه ـ کمیسیون ملی یونسکو در ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۱۸ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ نگاهی بدرون مدارس (کیفیت آموزش و پرورش تا سال ۱۳۵۷)

محمدعلی نواب ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۲۰۲ ص ـ ۱۸۰ تومان.

معماری

□ یک تئوری نوین در معماری

بروس آلسوپ ـ ترجمه: پرویز فروزی ـ ناشر: کتاب سرا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۷۷ ص ـ ۱۹۵۰ ریال.

موسیقی

□ آموزش پیانو

کینگ پالمرز ـ ترجمه: فریبامقدم ـ ناشر: انتشارات هنر و فرهنگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۰۶ ص ـ ۱۷۵۰ ریال.

□ درآمدی بر شیوهٔ دف نوازی

به کوشش: عماد توحیدی ـ ناشر: کانون موسیقی کرمان ـ چاپ اول ـ ۸۳ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ اصول سازبندی ارکستر (ارکستراسیون)

برلیوز ـ اشتراوس ـ ترجمه: پرویز منصوری ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۵۳ ص ـ ۹۵۰ تومان

نشریات

□ فصلنامه هستی

شماره نخست ـ بهار ۱۳۷۲ ـ صاحب امتیاز و مدیر مسئول: محمدعلی اسلامی ندوشن

□ مجلس و پژوهش ۲

شماره دوم ـ سال اول ـ خرداد و تیر ۱۳۷۲ ـ صاحب امتیاز: مرکز پژوهشهای مجلس شورای اسلامی ـ مدیر مسئول: دکتر محمدجواد لاریجانی

هنر

□ سیر منظره پردازی در هنر اروپا

کنت کلارک ـ ترجمه: بهنام خاوران ـ نشر ترمه ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۰ ص ـ ۲۲۵۰ ریال.

□ گریم (برای صحنه)

فیلیپ پروت ـ ترجمه: فرشیده نسرین ـ ناشر: کتاب سرا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۹۵۰ ریال.

